



33(1): 49-58
jan/jun 2008

Imagem e Ceticismo: sobre o vínculo entre cinema e realidade na obra de Stanley Cavell

Paola Marrati

RESUMO – Imagem e Ceticismo: sobre o vínculo entre cinema e realidade na obra de Stanley Cavell. Partindo do livro *A Projeção do Mundo*, de Cavell, o artigo discute o vínculo essencial entre cinema e realidade. Destaca-se aqui um importante aspecto acerca deste vínculo, qual seja, o de que o papel da realidade não é, de forma alguma, o de ser copiada, reproduzida ou representada da maneira mais fiel possível. Para Cavell, a questão é a de saber o que se passa com a realidade quando projetada sobre uma tela, e o que se passa conosco quando olhamos o mundo de um filme. Assim, o restabelecimento mais fiel possível deste mundo exterior acaba por colocar em jogo as diferentes formas que a relação com a realidade pode assumir, entre as quais a representação não seria nem a primeira, nem a mais importante.

Palavras-chaves: **Imagem. Realidade. Ceticismo. Cinema.**

ABSTRACT – Image and Skepticism: on the link between cinema and reality in Stanley Cavell's work. Using Cavell's book *The World Viewed* as the point of departure, this article discusses the essential link between movies and reality. The text highlights an important aspect of this link which is the fact that the role of reality is in no way the one of being copied, reproduced, or represented in the most truthful way. To Cavell, the matter at hand is to know what happens to reality when it is projected and what happens to us when we see the world of a movie. Therefore, the most possible faithful reinstatement of this exterior world ends up putting into question the different forms that the relation with reality can take, among which representation would neither be the first nor the most important one.

Keywords: **Image. Reality. Skepticism. Movies.**

Em seu primeiro livro consagrado inteiramente ao cinema, *A Projeção do Mundo*, Stanley Cavell define o cinema como “uma imagem em movimento do ceticismo” (Cavell, 1999, p. 242). Essa definição, ou descrição, é estranha não apenas em si mesma, uma vez que o vínculo entre cinema e ceticismo não tem, à primeira vista, nada de evidente: ela é ainda mais estranha se consideramos que uma das teses principais do livro consiste na afirmação, insistente e repetida, de um vínculo essencial entre o cinema e a realidade. Como compreender que o cinema seja, ao mesmo tempo, uma imagem do ceticismo e uma forma de expressão artística na qual a realidade exerce um papel necessário? Entretanto, essas duas afirmações de Cavell são profundamente coerentes: uma esclarece a outra, uma depende da outra. E é apenas ao tentar apreendê-las em sua dependência recíproca que se pode compreender a filosofia do cinema de Cavell e os elementos que ela coloca em jogo. Elas nos permitem destacar, em particular, um dos aspectos mais originais e importantes de seu pensamento. A “modernidade” do cinema – esse antigo confronto entre ceticismo e realidade, que acompanha o cinema desde seu nascimento – adquire, tal como Cavell a descreve, um aspecto inédito e surpreendente.

Comecemos pelo papel que a realidade exerce nos filmes. Desde as primeiras páginas de *A Projeção do Mundo*, Cavell rende homenagem aos escritos de Panofsky e de Bazin, e subscreve a idéia, partilhada por esses dois autores, de que o cinema mantém um vínculo singular com a realidade, de que existe, se preferirmos, um “realismo” que é próprio do meio cinematográfico de expressão. Mas, se essa intuição é exata, e justificada, o mesmo não ocorre com as teses que Bazin e Panofsky desenvolvem para sustentá-la. Segundo Cavell, não se pode afirmar, como faz Panofsky, que “a matéria (*medium*) dos filmes é a realidade física como tal”, ou, como faz Bazin, que “o cinema comunica essencialmente através daquilo que é real”, ao menos se tomamos esses enunciados ao pé da letra (Cavell, 1999, p. 24)¹. De onde vem, então, o sentimento de um realismo constitutivo do cinema e qual é a sua verdade?

Se é verdade que o que vemos numa tela durante a projeção de um filme não são parcelas de “realidade física como tal”, é igualmente importante destacar que o papel da realidade tampouco é o de ser copiada, reproduzida, representada da maneira mais fiel possível. A própria questão da fidelidade da representação é descabida, uma vez que o cinema, segundo Cavell, não representa o mundo nem melhor nem pior do que outras formas de expressão artística pela simples razão de que *ele não representa absolutamente nada*. Tem-se freqüentemente argumentado, contra os que insistem no papel da realidade, que os filmes de todas as épocas têm mostrado mundos fantásticos tão distantes quanto possível do “real” ou, se preferirmos uma terminologia mais recente, que nunca houve um cinema sem “efeitos especiais” – até mesmo na obra de cineastas que tinham no realismo sua estética e política explícitas². Ainda que dirigida contra o realismo, trata-se de uma objeção deslocada, por pressupor que o vínculo do cinema com a realidade é um vínculo de representação. Ora, Cavell observa, com razão, que simplesmente não existe nenhum elemento que possa aspirar à função

de “representado” de um filme. Um filme não representa um acontecimento que lhe teria precedido ou que seria distinto dele, assim como tampouco representa a filmagem, o roteiro, os cenários ou os atores (Cavell, 1999, p. 236-237).

Para Cavell, por outro lado, tal como anteriormente para Bazin e Panofsky, o vínculo íntimo do cinema com a realidade está centrado em seu suporte fotográfico. E a fotografia, graças a seu automatismo, parece assegurar precisamente a mais fiel representação do real, mostrar-nos o mundo tal como ele é, proporcionar-nos a sua representação mais direta, sob todos os aspectos, em comparação com as mediações necessárias às artes plásticas. Ora, em relação a esse ponto, Cavell afasta-se de seus predecessores: por razões essenciais, a categoria da representação não é adequada para a fotografia e tampouco para o cinema. Como veremos, a questão do papel que a realidade desempenha no cinema e na fotografia não é separável da questão de como podemos conceber os vínculos com o mundo, as diferentes formas que a relação com a realidade pode assumir, entre as quais a representação não é nem a primeira, nem a mais importante. Se Bazin, por exemplo, apesar da inteligência e da pertinência de suas análises, nem sempre consegue dar uma formulação adequada a suas intuições, é porque ele confia demasiadamente na idéia de representação e, junto a isso, na idéia da qual essa última acaba por ser dependente: a de semelhança. Estabelecer, entretanto, uma conexão convincente com a realidade não equivale, necessariamente – e, na verdade, quase nunca – a produzir dela uma “representação semelhante”. Ao menos é isso que Cavell quer mostrar em sua discussão sobre a relação entre pintura e fotografia, no segundo capítulo de *A Projeção do Mundo*, discussão que, longe de ser uma digressão, conduz ao cerne de seu argumento.

Tem-se freqüentemente pensado a relação entre fotografia e pintura em termos de rivalidade mimética, como se essas duas formas de expressão buscassem chegar ao mesmo objetivo: o do restabelecimento mais fiel possível do mundo exterior. Nessa perspectiva, o destino da pintura teria sido definido por antecipação: ao não poder competir, pelos meios que lhe são próprios, com a reprodução técnica do visível, ela teria sido obrigada a renunciar ao realismo e a buscar outros caminhos. Em suma, a fotografia seria, propriamente falando, *a causa* da história das vanguardas. O próprio Bazin subscreve, em parte, essa explicação, ao afirmar que a fotografia liberou as artes plásticas de sua obsessão com a semelhança (Bazin, 1981, p. 12). Ora, segundo Cavell, essa explicação não é apenas historicamente falsa, como apresenta uma falsa imagem da vocação da pintura (e da fotografia). Se a pintura, em um momento determinado, deixou de pretender ser representativa, de ter como objetivo a semelhança, não foi porque a fotografia podia satisfazer esse desejo melhor do que a própria pintura, mas porque a semelhança havia perdido seu poder de convicção: “A pintura, em Manet, foi *forçada* a renunciar à semelhança precisamente por causa de sua própria obsessão pela realidade, porque as ilusões que ela havia aprendido a criar não propiciavam a confiança na realidade, a conexão com a realidade, que ela desejava” (Cavell, 1999, p. 48, grifos nossos)³.

Foi, pois, um acontecimento intrínseco à história da pintura que fez com que seu desejo – e sua necessidade – de chegar ao real não pudessem mais ser satisfeitos por um certo modo de representação, por um “aporte de semelhança”, e com que outras vias devessem ser exploradas (Cavell, 1999, p. 49). Mas há ainda uma outra razão que faz com que seja enganoso ver a pintura e a fotografia em competição entre si pela melhor reprodução do visível. Por causa de seus diferentes suportes, elas não atuam no mesmo domínio: ali onde a pintura não *deve*, mas *pode* ser representativa, a fotografia *não pode*; essa possibilidade lhe é, por princípio, *negada*. O automatismo que define a fotografia e que assegura o vínculo específico que ela mantém com a realidade é, também, segundo Cavell, o que torna impossível pensar esse vínculo em termos de representação. Vejamos por quê.

O fato essencial do automatismo fotográfico introduz uma proximidade entre uma foto e seu objeto, uma proximidade que não tem equivalente em outros domínios. Os seres e as coisas emitem sons: desde que diferentes aparelhos técnicos se tornaram disponíveis para gravá-los, tornou-se possível reproduzir e ouvir os sons na ausência dos objetos que os emitem. Uma máquina fotográfica, entretanto, não nos proporciona o meio técnico de reproduzir ou de copiar alguma coisa que existisse independentemente dela. Uma máquina fotográfica produz, em certo sentido, objetos ontologicamente novos:

O que está faltando não é uma palavra, mas, por assim dizer, algo na natureza – o fato de que os objetos *não produzem* ou *não têm* vistas. Inclino-me a dizer: os objetos estão demasiadamente *próximos* de suas vistas para entregá-las à reprodução; a fim de reproduzir as vistas que eles (por assim dizer) produzem, é preciso que *eles* sejam reproduzidos [...] (Cavell, 1999, p. 47, grifos nossos).

Nem mesmo termos como molde ou matriz, utilizados por Bazin, servem para descrever, na opinião de Cavell, a proximidade ontológica entre uma fotografia e seu objeto, pois, nesses casos, pode-se descartar o original, enquanto que “numa fotografia, o original continua tão presente quanto jamais esteve” (Cavell, 1999, p. 47). Uma fotografia é, pois, uma fotografia *da* realidade (no sentido objetivo do genitivo): ela não nos fornece, da realidade, uma representação, nem uma reprodução, nem uma cópia ou uma matriz, mas, antes, uma *transcrição* – o termo “transcrição”, aqui, visa menos introduzir uma terminologia exata do que destacar a estranheza ontológica do vínculo entre a fotografia e seu objeto. Afirmar que uma fotografia é uma transcrição da realidade é uma maneira de fazer com prestemos atenção ao fato extremamente singular de que, quando olhamos uma fotografia, vemos coisas que não estão presentes (Cavell, 1999, p. 45).

O cinema faz o mesmo, mas de maneira diferente. Uma vez que seu suporte é fotográfico, ele também mostra “transcrições” da realidade, mas numa sucessão que lhes imprime movimento. Além disso, as imagens móveis de um filme são projetadas sobre uma tela. Cavell acaba, assim, por definir o meio de expressão cinematográfica como “uma sucessão de projeções automáticas do mundo” (Cavell, 1999, 109-110). Mas o que está em jogo nessa definição, que

parece ser formulada expressamente para decepcionar tanto os leitores menos avisados quanto os mais avisados? A questão, para Cavell, é a de saber o que se passa com a realidade quando ela é assim projetada sobre uma tela, e o que se passa conosco, espectadores, quando olhamos o mundo de um filme. É como se o cinema só pudesse ser compreendido por meio da realidade que ele projeta e do olhar dos espectadores; é como se ele se interpusesse entre a projeção do mundo e o olhar sobre o mundo projetado. Pode-se, certamente, abordar os filmes sob muitos outros pontos de vista, e Cavell é o primeiro a sabê-lo – e a fazê-lo⁴-, o que não tira a importância dessa questão, sobretudo se levarmos em conta o significado particular que o automatismo adquire nas reflexões de Cavell. Que tipo de relação com a realidade está em ação no automatismo? O que há de significativo no fato de que um filme nos mostra projeções *automáticas* do mundo?

Se é tão importante compreender que o cinema não é representativo é porque a representação é sempre subjetiva, enquanto a força do automatismo está precisamente no fato de dispensar o sujeito: representação e automatismo são incompatíveis. A realidade vista pelo olho mecânico de uma câmera não é uma percepção subjetiva: um filme é, obviamente, visto por um olhar humano, mas isso não impede que o mundo de um filme seja visto, por assim dizer, do exterior, como se, por um momento, graças à câmera, eu pudesse ver o mundo a partir de fora, como se eu pudesse escapar de minha interioridade para chegar, enfim, ao mundo tal como ele é. Seria essa a promessa mágica, ou mítica, do automatismo: a de nos permitir ver o mundo em si, um mundo incontaminado por nosso olhar; a de nos dar o poder de uma visão não subjetiva. Obviamente, tal promessa só faz sentido se acreditarmos que um olhar que vem de dentro está sempre correndo o risco de ser enganador, de mascarar o mundo em vez de revelá-lo, de afastar o mundo de nós em vez de aproximá-lo. Ver a partir de fora e não de dentro de si mesmo é um desejo que apenas uma alma que se sente prisioneira de sua interioridade ou um espírito em busca de uma certeza do saber, ao abrigo de toda dúvida, pode sustentar. Ora, se esse desejo nos é tão familiar é porque o temor de um isolamento metafísico e a busca de um fundamento absoluto do saber definem, segundo Cavell, um aspecto essencial de nossa modernidade, desde Descartes e a Reforma, Shakespeare e Kant, Kirkegaard e o Romantismo.

A modernidade que Cavell descreve em suas obras é atravessada por esse temor de isolamento e por essa busca de certeza, que estão, na verdade, profundamente ligados; que têm uma origem comum, ainda que se expressem por vias diferentes. O que Descartes e a Reforma teriam produzido – ou o que teriam testemunhado, pouco importa – seria uma certa concepção do sujeito. Um sujeito que é, antes de mais nada, interioridade, mas uma interioridade sem transparência, que se aprofunda como um domínio desconhecido, a ser descoberto, explorado, conquistado. Ora, a originalidade de Cavell está em ter colocado em destaque o fato de que essa (re)descoberta moderna da alma tem um preço – e não dos mais baratos. A proximidade relativamente a si tem, como contrapartida, o distanciamento relativamente ao mundo. A relação com o mundo

torna-se problemática, incerta, precária. O sujeito, considerado em sua interioridade, não está mais seguro de poder sair dela, de poder estabelecer vínculos de exterioridade. A obsessão da realidade que nos serviu de fio condutor encontra sua razão de ser num sujeito assombrado pela distância que o separa dos seres e das coisas – distância infinitamente mais difícil de transpor do que aquela que o separa de si mesmo.

A herança cartesiana tem, pois, em Cavell, uma dimensão bastante diferente daquela descrita por Heidegger, em suas célebres teses sobre a modernidade – teses que se tornaram, sob muitos aspectos, dominantes (Heidegger, 1986, p. 99-146). Em Heidegger, o sujeito também assume o primeiro plano: ele se torna espectador para o qual o mundo aparece como imagem, mas seu olhar é o do cálculo e do controle e, por essa razão, o rótulo de “espectador” não lhe convém. Para esse sujeito, o mundo está ao alcance da mão: objeto de uso e de controle técnico. O que se distancia na modernidade não é, portanto, o mundo, mas o ser – ou sua diferença – e se o sujeito tem necessidade de sair de si não é para chegar ao mundo, mas para se abrir extaticamente ao ser. O tema de um mundo visto – que é, aliás, o título inglês de *A Projeção do Mundo [The World Viewed. Reflexions on the Ontology of Film]* – evoca as teses de Heidegger, mas a proximidade é apenas aparente. Segundo Heidegger, a modernidade constitui-se por um duplo movimento, que faz com que o homem se torne sujeito, enquanto que o mundo se torna imagem, mas esse movimento é o da *representação*, da qual o sujeito e o mundo são os dois pólos. A representação os mantém unidos, faz com que eles se reforcem mutuamente, ao dar ao sujeito o controle, e ao mundo-imagem a certeza e a consistência da “tecnociência”. Se as análises de Heidegger não são desprovidas de um certo *pathos*, o da perda e da nostalgia de um mundo que existiu antes (ou depois) do “desencatamento”, a modernidade que ele descreve não possui, em troca, nenhum estado d’alma, e não sem motivo: a alma e o espírito desapareceram da época da representação e das visões do mundo (*Weltanschauung*).

Em Cavell, a ênfase é completamente diferente: a modernidade não está tão segura de si mesma; ela está atravessada pela dúvida e pelo problema de nossa presença diante do mundo, de nossa presença no mundo. O sujeito moderno, se assim podemos dizer, é assombrado pelo ceticismo: a busca da certeza do saber e do controle técnico é inseparável do pavor da consciência de que a realidade está, para sempre, fora de nosso alcance, de que ela está apartada de nós pela forma mesma de nossa subjetividade. É como se a dúvida cartesiana, uma vez formulada, estivesse destinada a retornar, a habitar até a certeza. A importância do tema do ceticismo, e por isso a razão de sua persistência, deve-se ao fato de que ele exprime esse sentimento de separação ou de isolamento metafísico. Um sujeito que pensa e vive a si mesmo como interioridade é um sujeito que não está certo de estar presente para o mundo e para os outros, que não está certo de que aquilo que lhe aparece como um fora não passa de um reflexo de sua interioridade. É possível dar a essa incerteza a forma de uma questão sobre a existência do mundo e dos outros, mas o que se exprime através de movimentos

epistemológicos, através da busca de uma prova inatingível da existência do mundo e de outrem: é o temor de não poder estabelecer vínculos com o mundo e com os outros. O verdadeiro problema não é a existência do mundo e de outrem, mas a existência *no* mundo e *com* os outros. A verdade do ceticismo, tal como Cavell o interpreta, consiste em nos mostrar que este problema não tem solução definitiva, que se impõe sempre novamente, que deve ser sempre enfrentado novamente, em nossa vida individual e em nossa vida coletiva. E, nesse sentido, somos todos céticos ou, melhor, estamos todos expostos à tentação do ceticismo: negar a exterioridade, ou fugir dela, ou não reconhecê-la, em vez de encarar a difícil tarefa de estabelecer relações com a exterioridade, de aceitar a separação e de tentar, a partir da separação, construir vínculos com o mundo e com outrem⁵.

A modernidade é cética ou, mais precisamente, é atormentada pelo ceticismo e é esse tormento mesmo que provoca a obsessão com a realidade. É o sentimento – ou o temor – de não estar em presença da realidade que produz o desejo obsessivo de realidade. O automatismo é uma maneira de satisfazer esse desejo, mas não é o único. E, desse ponto de vista, compreende-se melhor em que sentido, segundo Cavell, nunca houve rivalidade entre pintura e fotografia:

Poder-se-ia, pois, dizer que a fotografia nunca esteve em competição com a pintura. O que ocorreu foi que, em um certo momento, a busca pela realidade visual, ou (segundo a fórmula de Baudelaire) da “memória do presente”, sofreu uma cisão. Para manter a convicção em nosso vínculo com a realidade, para manter nosso estar-presente, a pintura aceita o distanciamento do mundo. A fotografia mantém o estar-presente do mundo ao aceitar que dele estejamos ausentes (Cavell, 1999, p. 50-51).

O cinema utiliza-se plenamente desse poder do automatismo fotográfico: o mundo de um filme desfila pela tela; ele se oferece, assim, ao olhar de um espectador, o qual, por sua vez, continua invisível. O cinema nos permite ver o mundo sem sermos vistos – e esse segundo aspecto é igualmente essencial (Cavell, 1999, p. 51). Ver o mundo sem ser visto é uma experiência comum para os espectadores de cinema, mas, em sua própria banalidade, esse fato traduz o desejo de ver o mundo diretamente, sem mediação, o mundo exterior ao sujeito – exatamente aquilo que a filosofia moderna parece, por impossibilidade, nos interditar: “A filosofia moderna nos ensinou que é justamente isso que está metafisicamente além de nosso alcance (seja pelas razões de Kant, de Locke ou de Hume) ou (como talvez diriam Hegel, Marx ou Nietzsche) além de nosso alcance metafísico” (Cavell, 1999, p. 151).

Entretanto, essa desforra, se assim podemos dizer, contra a filosofia é bastante ambígua: a interdição metafísica é, talvez, transgredida, mas a conexão com o mundo não é, com isso, restabelecida, pois um mundo que posso ver sem ser visto é um mundo do qual sou *excluído*. Pode-se compreender agora em que sentido o cinema é uma imagem em movimento do ceticismo, como diz Cavell, ou talvez ainda mais exatamente, em que sentido ele é uma imagem em movimento

da *verdade* do ceticismo. Aquilo que vejo sobre uma tela não são representações subjetivas, mas transcrições automáticas da realidade; vejo um mundo em que a realidade exterior não está em questão, mas que não tenho por onde pegar; vejo um mundo do qual não faço parte. Se aquilo com que sonho é sair de minha subjetividade, o olhar do fora que o cinema me oferece não pode satisfazer tal sonho senão pela metade: um mundo que é tão-somente visto é um mundo à distância, sempre *diante* de mim e, portanto, fora de meu alcance.

Se o cinema é uma imagem da verdade do ceticismo é porque ele mostra que o mundo *pode ser perdido*: não em si mesmo, mas *para nós*. O cinema é moderno, muito moderno, mas de acordo com uma idéia da modernidade que não é a de uma certa doxa nietzschiana ou heideggeriana sobre a morte de Deus ou da ausência do divino, nem a idéia, especular, de um retorno do religioso. A modernidade do cinema é, gostaria de dizer, *imane*nte: seu problema é o do mundo, de nossa crença na possibilidade de estabelecer vínculos no mundo, de criar novas possibilidades de vida no mundo⁶.

A impaciência de Cavell para com aqueles que negam o papel da realidade na fotografia e no cinema deve-se ao fato de que uma “paródia do ceticismo”, uma falsa sofisticação filosófica, acaba por ganhar destaque no esforço por evitar tanto a questão de nossa presença, problemática e frágil, para o mundo e para outrem, quanto a responsabilidade que essa questão nos impõe (Cavell, 1999, p. 242-243). E se temos, às vezes, necessidade de liberdade relativamente à responsabilidade, Cavell enfatiza, com razão, que não será a denegação – ou o cinismo – que poderá nos dá-la.

Notas

1. Cavell, obviamente, não dá nenhuma definição normativa do que o cinema é ou deve ser: sua insistência no papel que a realidade exerce nos filmes é uma análise do cinema, tal como ele foi em sua história e tal como ele continua a ser ainda, em parte, hoje (apesar do crescente papel das imagens digitais e das mudanças que elas introduzem no cinema e na fotografia).
2. Pensemos, para dar um único exemplo, em *Milagre em Milão*, de De Sica.
3. Na interpretação que faz da pintura e do modernismo, Cavell se inspira no trabalho de Michael Fried e, em especial, em *Art and Objecthood* (1998).
4. Em seus outros livros consagrados ao cinema, Cavell analisa obras singulares e gêneros específicos e explora os elementos de filosofia moral e política que estão em jogo nos filmes de Hollywood dos anos 30 e 40 (Cavell, 1993; 1992; 2003; 2004).
5. A temática do ceticismo atravessa toda a obra de Cavell, mas a exposição mais sistemática da relação entre ceticismo e modernidade encontra-se em *Les voix de la raison* (1996).
6. A referência é, aqui, às análises estranhamente próximas, relativamente a esse ponto, do tema da fé no mundo, em *Cinema 2. L'Image-Temps* (Deleuze, 1985). Para uma

discussão detalhada dessa questão, permito-me remeter a Marrati (2004, p 322).

Referências

- BAZIN, André. **Qu'est-ce Que le Cinéma?**, Paris, Editions du Cerf, 1981.
- CAVELL, Stanley. **Le Cinéma Nous Rend-il Meilleurs?**. Paris: Bayard, 2003
- _____. **Cities of Words**. Cambridge: Harvard University Press, 2004.
- _____. **Contesting Tears**. Chicago: University of Chicago Press, 1992.
- _____. **A la Recherche du Bonheur [1981]**. Paris: Cahiers du cinéma, 1993.
- _____. **Les Voix de la Raison [1979]**. Paris: Seuil, 1996.
- _____. **La Projection du Monde [1971]**. Paris, Belin, 1999.
- DELEUZE, Gilles. **Cinéma 2 : l'image-temps**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1985.
- FRIED, Michael. **Art and Objecthood**. Chicago: University of Chicago Press, 1998.
- HEIDEGGER, Martin. L'Époque des Conceptions du Monde. In: _____. **Chemins Qui ne Mènent Nulle Part [1950]**. Paris: Gallimard, 1986. P. 99-146.
- MARRATI, Paola. **Gilles Deleuze: cinéma et philosophie [2003]**, republié in *La philosophie de Deleuze*. Paris, PUF, 2004.

Paola Marrati é professora e pesquisadora do Departamento de Filosofia da Johns Hopkins University, em Baltimore, nos Estados Unidos, e do Collège International de Philosophie (CIPh), em Paris, na França. Publicou, entre outros, o livro *Gilles Deleuze: cinema et philosophie* (PUF, Paris, 2003).

Endereço para correspondência:
Johns Hopkins University
3400 North Charles Street
Baltimore, MD 21218 Office
pmarrati@jhu.edu

Tradução de Fabiana de Amorim Marcello e Tomaz Tadeu, do original em francês.

