
Introduction: "Death-Images: Revisiting Deleuze's 'Time-Image' in Cinema after 1985"

Lucas Ferraço Nassif  Marco Grosoli  Vasco Baptista Marques  Susana Viegas 

Como Citar | How to cite:

Ferraço Nassif, L., Grosoli, M., Marques, V. B., & Viegas, S. (2025). Introdução: "Imagens-Morte: Revisitando a 'Imagem-Tempo' de Deleuze no Cinema Depois de 1985". *Revista De Comunicação E Linguagens*, (63).
<https://doi.org/10.34619/h49h-ckx3>

DOI: <https://doi.org/10.34619/h49h-ckx3>

Editor | Publisher:

ICNOVA - Instituto de Comunicação da NOVA

Direitos de Autor | Copyright:

This journal provides immediate open access to its content on the principle that making research freely available to the public supports a greater global exchange of knowledge.

“Imagens-Morte: Revisitando a ‘Imagem-Tempo’ de Deleuze no Cinema Depois de 1985”

LUCAS FERRAÇO NASSIF

Instituto de Filosofia da NOVA (IFILNOVA)
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas
Universidade NOVA de Lisboa, Portugal
lfnassif@fcsh.unl.pt

MARCO GROSOLI

Instituto de Filosofia da NOVA (IFILNOVA)
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas
Universidade NOVA de Lisboa, Portugal
mgrosoli@fcsh.unl.pt

VASCO BAPTISTA MARQUES

Instituto de Filosofia da NOVA (IFILNOVA)
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas
Universidade NOVA de Lisboa, Portugal
vascomarques@fcsh.unl.pt

SUSANA VIEGAS

Instituto de Filosofia da NOVA (IFILNOVA)
Departamento de Ciências da Comunicação
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas
Universidade NOVA de Lisboa, Portugal
susanaviegas@fcsh.unl.pt

Antes da publicação de *Cinema 1: A Imagem-Movimento* (1983) e *Cinema 2: A Imagem-Tempo* (1985), Deleuze dedicou quatro anos de seminários à questão do cinema (de novembro de 1981 a junho de 1984). No ano lectivo seguinte (1984-1985), continuou a debruçar-se sobre o cinema, mas agora em articulação com a imagem do pensamento. Através do cinema, Deleuze interrogava a própria filosofia: “Suponho que todo o pensamento pressupõe uma imagem do pensamento, uma imagem variável,” afirma ele na

primeira sessão do seu curso de 1984 (Deleuze 1984). Esta coincidência temporal suscita uma questão mais vasta sobre a mútua modelação do cinema e da filosofia no pensamento de Deleuze: o que está realmente em jogo nestes dois volumes, e na relação entre eles? E mesmo no que antecede e no que se segue ao período histórico abrangido pela leitura que Deleuze faz do cinema?

No artigo “Death as Film-Philosophy’s Muse: Deleuzian Observations on Moving Images and the Nature of Time,” Susana Viegas mostrou que o conceito deleuziano de “imagem-tempo” é inseparável de uma reflexão filosófica sobre a morte. Ela afirma: “Mais do que imagens que representam diretamente a morte, o cinema sugere a sua própria versão de um *memento mori*, mas desta vez de uma maneira mais complexa, como uma elipse narrativa (do grego *élleipsis*) ou omissão, como uma imagem críptica da morte. Trata-se de uma forma indirecta e oblíqua de exprimir a não-existência futura: uma imagem-morte” (2023, 235, tradução nossa). Por outras palavras, a “imagem-tempo,” como um modo de apresentação do tempo que rompe com a sua compreensão convencional como uma sucessão de momentos discretos (em que cada um deles estaria mecanicamente ligado ao anterior e ao seguinte), envolve por definição uma concepção da morte como algo que ultrapassa a mera interrupção de uma vida linear.

Assim, a “imagem-morte” não apenas antecipa uma morte cinematográfica antes que esta ocorra (excedendo a simples interrupção de uma vida linear), como também ecoa a renovada preocupação filosófica sobre a morte que marcou o séc. XX.

De facto, a filosofia do séc. XX testemunhou um renovado interesse pela morte, à medida que as abordagens existencialistas e fenomenológicas exploravam o paradoxo de refletir sobre a própria mortalidade, assim como sobre o papel desta última na configuração de uma existência autêntica. Heidegger (2020) defendeu que a consciência da morte-própria confere sentido à vida, enquanto, após a Segunda Guerra Mundial, pensadores como Lévinas (2000) e Jankélévitch (2017) deslocaram o centro de atenção para a morte do Outro e para o sentido da acção, respectivamente, ligando assim a mortalidade à ética. O cinema tem dialogado com estas reflexões filosóficas, ao retratar aquilo que Deleuze teorizou como o “sujeito lazariano” (2008, 201) e que se encontra exemplarmente representado em *Noite e Nevoeiro* (1955, de Alain Resnais). Esta figura ilustra a convergência entre a “imagem-tempo” e a “imagem-morte”, e exemplifica aquilo que jaz “entre duas mortes” (a simbólica e a real), revelando as profundas afinidades entre o cinema e a filosofia no confronto com a mortalidade, a passagem do tempo e a vida ética.

Mas mesmo que aceitemos que a morte está no cerne da filosofia ocidental, muitas vezes evitamos esse confronto, criando assim uma desconexão fundamental entre a afirmação da vida e a evidência da morte. Esse distanciamento existencial pode resultar em apatia ou até mesmo em tanatofobia. No entanto, dada a onipresença da morte no cinema, na televisão e noutros média, existe uma oportunidade única para reveritar e reexaminar este envolvimento filosófico.

No âmbito do projecto FILM AND DEATH, exploramos a intersecção entre a imagem em movimento e a mortalidade, questionando a tese segundo a qual os filmes não seriam mais do que uma fonte de distração da vida; defendemos, pelo contrário, que as imagens em movimento incitam à reflexão sobre a vida e a morte, oferecendo-nos um espaço para meditar sobre a vida ética e a natureza temporal da existência. A hipótese central do Projecto é que filosofar sobre o cinema é, de certo modo, aprender a morrer (ou treinar-se para morrer) e que o cinema, tal como a filosofia, possui as suas próprias estratégias para conferir sentido às questões e dúvidas comuns sobre a vida e a morte. Em última análise, a equipa do FILM AND DEATH investiga a situação paradoxal da vida contemporânea: embora a morte impregne os nossos média, as notícias quotidianas e a cultura audiovisual popular, nós tendemos a evitar confrontar o seu significado. E, assim como a morte tem sido desde há muito considerada como a musa dos filósofos, ela pode igualmente ser encarada como a musa dos filósofos do cinema, inspirando tanto o pensamento como a prática cinematográfica a meditar sobre a natureza transitória, finita e significativa da vida.

Marco Grosoli, por exemplo, mostrou como as *imagens-cristal* de Deleuze (um termo que designa, entre outras coisas, “todos aqueles jogos de espelhos entre o real e o imaginário, o passado e o presente, o actual e o virtual, e assim por diante, que a modernidade artística já por essa altura havia longamente ensaiado”; Grosoli 2025, 9, tradução nossa) informam substancialmente a estrutura de *Leonora Addio* (2022), o filme-testamento de Paolo Taviani. O filme apresenta até “uma imitação maneirista do neorrealismo italiano em termos especificamente reminiscentes da abordagem de Deleuze ao neorrealismo” (Grosoli 2025, 9), numa longa cena situada mais ou menos a meio do filme e composta inteiramente pelo que Deleuze designou como “situações ópticas puras” (Deleuze 2008, 2), “que emergem em resultado do bloqueio dos esquemas sensorio-motores provocado pela [Segunda] Guerra [Mundial]” (Grosoli 2025, 9, tradução nossa).

Em linha com a *materialist turn* dos estudos fílmicos contemporâneos, e baseando-se na análise de dois filmes de Bill Morrison (*Decasia* [2001] e *Tributes-Pulse* [2011]), Vasco Baptista Marques (2025) cunhou o conceito de “imagem-morrente” para referir uma imagem que expõe o envelhecimento e a morte como forças directamente inscritas no seu próprio suporte material (a película). Entendida deste modo, a imagem-morrente expande a taxonomia deleuziana da imagem cinematográfica, ao procurar pensar aquilo que ela deixou por pensar – a singularidade de uma imagem que emerge da acção destrutiva que o tempo exerce sobre a matéria fílmica, revelando assim a natureza perecível ou moribunda dessa mesma matéria, que, como toda a matéria, está inevitavelmente destinada à decomposição.

Na vasta bibliografia sobre Deleuze, para além de obras que exploram panoramicamente a riqueza filosófica e cinematográfica do díptico (Bogue 2003; Zabunyan 2011), outras há que se centram na sua capacidade de suscitar questões políticas (Marinati 2008; Fujita 2018), de género (Rizzo 2012; Davis 2013), de género cinematográfico

(Powell 2005) e de análise fílmica (Esquenazi 2017). Outras, ainda, centram-se na sua relação com o estruturalismo (Dawkins 2025), com a semiótica (Dymek 2015) e, não menos importante, com outros conceitos deleuzianos não estritamente cinematográficos (por exemplo, “sensação” (Kennedy 2000) e “afecto” (Del Rio 2008).

Mais concretamente, vários comentadores procuraram clarificar as fronteiras entre “imagens em movimento”, “imagens-movimento” e “imagens-tempo”. Entre eles, David Martin-Jones (2011) alargou o âmbito geográfico e histórico dos exemplos fílmicos, propondo o conceito de “imagem-atracção” para sustentar uma concepção não-contínua do tempo no cinema primitivo e para evidenciar os limites de uma divisão estritamente diacrónica entre os dois regimes. Por sua vez, Cristóbal Escobar (2023) introduziu o conceito de “imagem-intensiva” para articular a superação de uma falsa divisão através das intensidades cinematográficas, alargando o quadro teórico de Deleuze ao período contemporâneo. De modo semelhante, Susana Viegas analisou o aparente desinteresse de Deleuze pelo cinema primitivo. Para Deleuze, o nascimento do cinema propriamente dito começa com os “pioneiros”, como Dziga Vertov, D. W. Griffith e Abel Gance, associados à “montagem, à câmara móvel e à emancipação do ponto de vista” (2009, 27, tradução nossa). Através de uma abordagem historiográfica aos filmes pré-Griffith e aos filmes de vanguarda auto reflexivos, Viegas identifica uma mudança histórica que “nos permite compreender a modernidade cinematográfica antes do cinema moderno” (2016, 248, tradução nossa).

Ao procurar destacar aquilo que parece ser uma crise estrutural e recorrente entre os dois regimes, tanto David Rodowick como Daniela Angelucci fizeram notar que a transição entre os dois regimes semióticos não é meramente histórica, mas também conceptual. Rodowick defendeu que as leituras de Deleuze são informadas por duas orientações filosóficas distintas em relação ao tempo, ao movimento e ao pensamento: em *A Imagem-Movimento*, detecta-se a influência da “vontade de verdade” hegeliana; em *A Imagem-Tempo*, detecta-se antes a influência da “vontade de poder” nietzscheana (2001, 172-202). Pelo contrário, Angelucci descreveu a transição como a passagem de uma totalidade orgânica (que culmina no totalitarismo hitleriano) para um “vácuo” ou lacuna, ou seja, para a impossibilidade do próprio pensamento (2014, 372-373).

No entanto, Jacques Rancière apresenta um ponto de vista diferente, defendendo que nem sequer existe uma distinção clara entre os dois regimes semióticos (2001, 151-152). Segundo Rancière, a complexidade desta distinção não se limita à natureza da relação entre imagem e tempo – seja ela directa ou indirecta –, mas diz respeito a duas perspectivas diferentes sobre essa mesma relação. É nesse sentido que ele não considera surpreendente que os filmes de Robert Bresson apareçam, sem qualquer contradição, nos dois livros de Deleuze sobre o cinema: as imagens cinematográficas mantêm-se as mesmas. Não existe hierarquia nem sucessão histórica na ruptura dos regimes, mas antes uma diferença de ponto de vista - a forma como o tempo é apresentado.

É verdade que o próprio Deleuze nunca esclareceu esta ambiguidade, apontando, por exemplo, para momentos diferentes como pontos inauguradores da imagem-tempo:

ora situando a ruptura no cinema de Hollywood, com Orson Welles, ora no cinema europeu, com Roberto Rossellini.

A relação entre a taxonomia cinematográfica de Deleuze e a história é, de facto, bastante complexa – basta referir a importância fulcral da Segunda Guerra Mundial enquanto trauma colectivo último (Deamer 2016; De Courville 2024) na estruturação da sua classificação e na própria divisão entre os dois volumes (*Cinema 1* e *Cinema 2*). Sem entrarmos nas complexidades dessa relação, afirmar que existe, em primeiro lugar, algum tipo de relação com a história na taxonomia de Deleuze é suficiente para legitimar, e, possivelmente, tornar inevitável, a questão seguinte: o que aconteceu à “imagem-tempo” após a publicação de *Cinema 2*?

O segundo volume terminava de uma maneira hesitante. A televisão, o vídeo e, mais tarde, os novos média estavam a abrir rapidamente novos horizontes, e a questão de saber até que ponto eles poderiam encaixar-se no díptico de Deleuze ficou então em suspenso. Por outro lado, o livro não apenas terminava como também começava com uma crise, visto que foi a crise da representação orgânica que abriu caminho para a imagem-tempo e para novas formas de conceber a inseparabilidade entre o orgânico e o inorgânico, em oposição à sua distinção enquanto fundamento da imagem-movimento.

Pela mesma razão, a própria noção de tempo linear foi posta em causa, perguntando-se se a ideia de futuro não deveria, talvez, ser substituída pela de um movimento incessante de crise em crise. Algumas crises mais tarde, este número especial reúne exemplos filmicos recentes da inextricabilidade entre o orgânico e o inorgânico. Pode até dizer-se que, a haver um, *este é* o ponto central de *Cinema 2*, desde logo porque Deleuze tinha vindo a trabalhar numa redefinição dessa relação pelo menos desde os tempos de *Diferença e Repetição*, inaugurando uma linha de investigação que continuaria, depois, com o livro sobre Leibniz (1988) e para além dele. O facto destes exemplos se apoiarem em formas reconhecidamente distintas das que foram reunidas em 1985 não é acidental. O nosso objectivo é mostrar que *Cinema 2* continua a ser extremamente útil para identificar novas formas – formas que ainda não estavam disponíveis há quarenta anos e que, por isso, não foram cartografadas por Deleuze – formas em que a mútua imbricação do orgânico e do inorgânico, resultante do “ponto de não-retorno” histórico estabelecido por Deleuze entre os dois volumes (*grosso modo*: a Segunda Guerra Mundial, Auschwitz, Hiroshima, etc.), foi, poderá ter sido, ou ainda poderá ser continuamente reconfigurada. Por outras palavras, concentrámo-nos na convergência entre a “imagem-tempo” e a “imagem-morte”, e nas formas em que essa convergência pode emergir; formas que, sendo embora distintas daquelas que Deleuze conheceu, podem, não obstante, iluminar retrospectivamente essa convergência, a partir de uma perspectiva histórica posterior.

Mas devemos destacar também as crises da imagem em movimento que se articulam de acordo com um estudo mais esquizoanalítico.

Um desses estudos foi realizado por Patricia Pisters em *The Neuro-Image: A Deleuzian Film-Philosophy of Digital Screen Culture* (2012), onde, como o próprio título indica,

Pisters propõe um novo tipo de imagem: a neuro-imagem. Partindo da reflexão de Deleuze sobre o “cinema do cérebro” (2008, 189-204), Pisters mostra como a imagem-tempo reage tanto às evidências fornecidas pelas neurociências como aos fenómenos gerados pela revolução digital. E, em particular, à multiplicação desenfreada dos ecrãs (que, defende, se encontram já profundamente articulados com assemblagens políticas, económicas e mediáticas), bem como à consequente aceleração e fragmentação da percepção. O resultado desta reflexão é um terceiro tipo de cinema, definido por uma imagem que vai para além da dualidade que Deleuze estabeleceu entre a imagem-movimento e a imagem-tempo. A imagem aqui referida é uma *neuro-imagem* que, formada à semelhança do imenso cérebro em que o nosso mundo digital se tornou, já não se limita a traduzir o funcionamento do cérebro, revelando-se também capaz de criar novos circuitos nele (Pisters 2012, 96), segundo um movimento de influência recíproca que vai do cérebro ao ecrã e do ecrã ao cérebro. Através desta nova categoria taxonómica, Pisters expande o domínio de abrangência da imagem-tempo de Deleuze, relacionando-a com novas formas de representação audiovisual do cérebro e do tempo, e destacando o papel do primeiro como um dispositivo produtor de imagens no quadro do cinema moderno e pós-moderno.

Uma outra abordagem das imagens em movimento, mais preocupada com a sexualidade do corpo, explora a intersecção dos pensamentos de Deleuze e Guattari junto de suas leituras de Freud e Lacan. Essa abordagem sublinha novas crises da imagem em movimento que se dão nos cruzamentos entre o inconsciente, a sua imanência, o animismo e a fragmentação do corpo que ocorrem nos multimédia, no capitalismo e na semiótica. Influenciada por *Capitalismo e Esquizofrenia I e II: O Anti-Édipo* e *Mil Planaltos* (1972 e 1980), essa abordagem opera no num enquadramento epistemológico em que as imagens em movimento não são representações. Esse é um empreendimento animista que articula pensamento e sensação dentro de uma ecologia vitalista e maquinica da *intensidade*. As imagens em movimento intervêm nos nossos próprios pensamentos e sentimentos através dos investimentos inconscientes do corpo libidinal, nas dobras fisiológicas das suas *micropercepções* (Deleuze 1988).

A agência das imagens em movimento enreda-se, através da libido, com a própria agência do espectador. Isso produz uma mudança perspectivista e não-metafórica na nossa compreensão da tecnologia e da arte – uma mudança que vem perturbar as divisões ocidentais cartesianas entre natureza e cultura, assim como entre sujeito e objecto. Deleuze e Guattari referem-se a estas assemblagens processuais que conduzem metamorfoses como “máquina de guerra” (1980, 434); em *O Que é a Filosofia?* (1991), eles conceptualizam o objecto de arte como um ser activo de sensação, composto por *percepts* e *affects*.

Como um exemplo de conceptualização contemporâneas das imagens em movimento em debates pós-lacanianos, destacamos a investigação de Thomas Lamarre. No seu livro *The Anime Ecology: A Genealogy of Television, Animation, and Game Media* (2019), Lamarre introduz o termo “animismo sinalético” ao analisar complexos

mediáticos baseados em ecrãs, infraestruturas e as suas transmissões a partir dos *milieus* que compõem a cultura pop japonesa. Ele investiga as crises da imagem em movimento num terreno político intermédio que não é nem natureza (fisiologia) nem cultura (sociedade), mas decerto ambos (2018, 74). Numa entrevista (2024), Lamarre destacou a importância epistemológica do “Incidente Pokémon”. Em 1997, centenas de crianças japonesas experienciaram ataques epiléticos enquanto viam o episódio do anime chamado “Electric Soldier Porygon”. O “Incidente Pokémon” amplifica as discussões sobre a ontologia da televisão, imagens hápticas, sinestesia e *hecceidade* em relação às narrativas e aos ecrãs.

A partir do trabalho de Lamarre, Lucas Ferraço Nassif tem escrito sobre a *meta-modelização* do narcisismo e a estrutura do inconsciente, ambos complexificados pela relação entre as imagens em movimento e os corpos libidinais. Ele interessa-se pela entropia do simbólico e pelos curto-circuitos que ligam as categorias psicanalíticas do real e do imaginário. Nassif elabora acerca da sexualidade não-reprodutiva junto da não-representação ao propor um inconsciente contemporâneo *baseado em ecrãs*. Nassif conceptualiza a imagem-morte entre o orgânico do corpo e o inorgânico das narrativas televisivas (2025).

Ao contrário da sala de cinema, a televisão tem um corpo maquínico ecologicamente inserido *no meio das coisas*. No ambiente da vida contemporânea comum, a televisão funciona como um elemento de individuação que deve ser examinado clinicamente no quadro dos descontentamentos e das ansiedades. Devido ao animismo dos sinais electromagnéticos, é necessário adoptar uma abordagem pragmática e trabalhar com a singularidade das alianças intensivas entre o orgânico e o inorgânico. Os ecrãs podem invocar imagens-morte electromagnéticas que fragmentam a *gestalt* do corpo. Enquanto crises, as imagens-morte dos média baseados em ecrãs surgem no interior dos espaços domésticos ou durante actividades quotidianas através de dispositivos pessoais portáteis.

Como é bem sabido, Deleuze interessa-se pela(s) imagem(ns) em geral, e não necessariamente por um meio em particular; não menos evidente, porém, é o seu reconhecimento de que a arte do movimento (e, portanto, da vida), enquanto paradoxo filosófico por excelência, é especificamente o cinema. Nesse sentido, este número especial reúne, principalmente – *embora não exclusivamente* (a televisão, em particular, também está presente) – exemplos cinematográficos. O que todos estes exemplos têm em comum é o facto de a morte surgir em primeiro plano, como a instância que melhor pode esclarecer as verdadeiras implicações da “imagem-tempo” de Deleuze. A selecção de cineastas de diferentes latitudes e tradições cinematográficas para este número especial (de Rithy Panh a Pedro Costa, passando por Abbas Kiarostami, Nuri Bilge Ceylan, Tsai Ming-liang e Guiomar Ramos) reflecte o esforço de reunir um *corpus* que possa ajudar a reconsiderar o conceito de “imagem-tempo” de Deleuze no cinema feito depois de 1985.

O artigo de Filipe Ferreira “The Death-Image: Fifth Commentary on Bergson” [“A imagem-morte: quinto comentário sobre Bergson”] é uma problematização do conceito proposto pelo projeto FILM AND DEATH em nossa chamada para artigos. Ele investiga

a noção de imagem-morte numa exploração filosófica dos livros de Gilles Deleuze sobre cinema e sua parceria com Félix Guattari em *O que é a filosofia?*. Ferreira articula ambos um quinto comentário sobre o trabalho de Henri Bergson e um diálogo com a questão de Susana Viegas: “O que vem depois da imagem-tempo?”. O autor indica que a imagem-morte é uma mediação entre a imagem-tempo – povoada por conceitos – e uma nova imagem do pensamento que é originada pela própria imagem-tempo.

Por sua vez, em “El Genocidio Como Tiempo Suspendido. Deleuze, la Imagen-Tiempo y la Imagen-Muerte en *Rendez Vous Avec Pol Pot* (2024)” [“O Genocídio como Tempo Suspenso: Deleuze, a Imagem-Tempo e a Imagem-Morte em *Rendez-vous avec Pol Pot*”], Álvaro Martín Sanz analisa a representação do genocídio cambojano por Rithy Panh no filme referido no título, dialogando com a filosofia do cinema de Deleuze. O autor mostra como, neste filme, através da suspensão do tempo cronológico e da criação de várias “lacunas” na representação, a imagem-tempo de Deleuze se transforma numa imagem-morte que procura confrontar o irrepresentável: o trauma histórico e político do Camboja contemporâneo.

Em “«La puerta está abierta». Alusión al inframundo y a la muerte en el cine subtractivo,” David Ferragut inspira-se na imagem da *Eneida*, quando Cassandra anuncia a chegada da morte apontando para o vazio no umbral de uma porta, como metáfora de um fora de campo enquanto espaço de ausência. A partir deste ponto, delineiam-se três modalidades de representação da morte no cinema subtractivo, aqui caracterizado por aquilo que se reduz (mas que deixa um rasto, um vazio) no plano: (1) a presença espectral direta, na qual a morte atravessa a fronteira entre os vivos e os mortos e se manifesta através de espectros (imagens da morte); (2) a alusão selectiva, na qual a morte não é mostrada mas o enquadramento orienta o olhar para onde ela deveria surgir, criando assim um fora de campo interior; e (3) a alusão subtractiva absoluta, na qual a morte não é localizável nem no espaço nem na imagem, apenas persistindo como uma presença temporal pura, semelhante a uma presença residual, isto é, a uma imagem-morte.

Morte como forma, não como um objeto representado, é o centro de “Dirt in the Lungs: Specters of Death-Images in Nuri Bilge Ceylan’s *Once Upon a Time in Anatolia* (2011)”. A partir da imagem-tempo de Deleuze, da imagem-morte de Viegas e da asombrologia de Derrida, Ömer Derdiyok dissecou três cenas do filme turco para mostrar que a presença da morte ali tem a ver majoritariamente com a maneira como o tempo é organizado e, assim, com a maneira (textual, narrativa, temporal) como o sentimento de desfecho é negado.

“The Death-Image and the Ethics of Time: Kiarostami’s Cinema of Life, Absence and Duration” [“A Imagem-Morte e a Ética do Tempo: O Cinema de Vida, Ausência e Duração de Kiarostami”], de Farshad Zahedi, examina as modalidades da imagem-morte na obra de Abbas Kiarostami. Zahedi argumenta que a contra-martiologia de Kiarostami não é apenas um gesto cinematográfico modernista, mas está profundamente enraizada nas tradições culturais e poéticas persas, sobretudo nos escritos de Omar Khayyam (1048–1131) e Forugh Farrokhzad (1934–1967). Combinando o fatalismo

hedonista de Khayyam com o vitalismo melancólico de Farrokhzad, Zahedi mostra como *O Sabor da Cereja* (1997) e *O Vento Levar-Nos-á* (1999) resistem à glorificação do martírio e da transcendência sacrificial e como, ao evitarem a representação explícita da morte, estes filmes colocam Kiarostami em oposição a ideologias estatais que instrumentalizam o cadáver e santificam a morte como uma via para além da vida terrena.

Em “O Movimento de Reencontro em Documentários Autobiográficos: Retornar aos Corpos, Arquivos e Objetos de uma Vida,” as autoras Ingrid Rodrigues Gonçalves e Fabiana de Amorim Marcello concentram-se em três obras: *Visita ou Memórias e Confissões* (1981), de Manoel de Oliveira, *Por Parte de Pai* (2016), de Guiomar Ramos, e a exposição *Ritornare* (2024), de Vasco Araújo. Elas estabelecem uma ligação entre estas obras através da ideia de um “movimento de reencontro,” realizado por meio de arquivos pessoais e objetos de vida, questionando se a própria tela não funcionaria como um corpo capaz de permitir a impregnação de algo mais — uma outra materialização dos objetos fílmicos projetados. Os artistas estudados tentam reconectar-se com o passado através da utilização de arquivos e objetos pessoais, estabelecendo uma relação lazariana com a morte e, nesse processo, propõem-se refletir não apenas sobre os objetos fílmicos em si, mas também sobre o conceito de corpos fílmicos, ou seja, a distinção entre a imagem enquanto suporte e a imagem enquanto projeção.

Apoiado metodologicamente numa constelação cristalina entre a teorização do cristal em Walter Benjamin e a imagem-cristal de Deleuze, David Fleming (“Monstrous, Alienated, and Still Labouring Dead Philosophers: Karl Marx (with ‘Chinese characteristics’ and ‘chthulumedia features’) meets Confucius ... in a crepuscular theory crystal”) [“Filósofos Mortos, Monstruosos, Alienados e Ainda em Trabalho: Karl Marx (com ‘características chinesas’ e ‘vestígios de chthulumedia’) encontra Confúcio... dentro de um cristal teórico crepuscular”] investiga as implicações éticas, estéticas e políticas de, através de IA, ressusitar figuras influentes já desaparecidas, tais como Karl Marx e Confúcio (como acontece no “telefilme teórico” chinês de 2023, *When Marx Met Confucius*).

Em “Cidade-tempo: imagem, duração e as poéticas do viver urbano no cinema contemporâneo,” Paul Newman dos Santos e Paulo Cesar Castral apresentam uma relação entre a imagem-tempo e o urbanismo. Pensando sobre o conceito de Gilles Deleuze com Milton Santos, Rem Koolhaas, e Giuliana Bruno, o artigo é uma elaboração acerca de corpos no espaço. Pelo cinema, dos Santos e Castral ressaltam a reivindicação por um presente vivo. Eles conduzem um debate sobre narrativas minimalistas em que personagens contemporâneos habitam espaços de nebulosidade, hesitação, e fragmentação.

Finalmente, em “Entre duas mortes: imagens-tempo negativas assombrosas no cinema do terceiro mundo,” Enxi Liu considera três filmes do sul global – *Memoria* (2021), de Apichatpong Weerasethakul, *Still Life* (2006), de Jia Zhangke, e *La Llorona* (2019), de Jayro Bustamante –, de maneira a analisá-los através do conceito original de “imagem-tempo negativa”. Por este conceito, e em diálogo com o pensamento de Deleuze, Derrida, Lacan e Mark Fisher, o ensaio procura mostrar como os três filmes mencionados criam uma temporalidade não cronológica na qual o presente é assombrado por um

passado que obstrui o surgimento do futuro, com o objetivo de refletir sobre diferentes formas de trauma histórico.

Esta edição inclui igualmente dois ensaios visuais que se debruçam sobre o conceito de imagem-cristal.

O primeiro, da autoria de Catarina Patrício, põe em relação dois eventos catastróficos separados no tempo, mais precisamente: o terramoto de Lisboa (1755) e o terramoto de Sumatra-Andamão (2004). Para esse efeito, a autora tratará de pensar o filme *O Impossível* (2012) de J.A. Bayona – no qual se narra a história de uma família vitimada pelo terramoto de 2004 – como a imagem-cristal do terramoto de 1755, do qual, por motivos óbvios, não dispomos de imagens. O resultado é um trabalho de montagem plástica que justapõe e contrasta sete gravuras desenhadas à mão por Catarina Patrício com cinco fotogramas do filme de Bayona.

Da autoria de Giselle Hinterholz e intitulado “Juventude irresoluta: entre o devaneio e o ecrã”, o segundo ensaio explora o conceito de imagem-cristal em relação tanto aos espaços interiores como ao desejo juvenil. Hinterholz inspira-se no filme *The Dreamers* (2023), de Bernardo Bertolucci, misturando elementos da cultura pop com os ecrãs televisivos, os azulejos e as janelas interiores que caracterizam as casas portuguesas, observa que a colagem é “um gesto arqueológico, método onírico e montagem do inconsciente.”

Financiamento

Funded by the European Union (ERC, FILM AND DEATH, 101088956).

Referências

- Angelucci, Daniela. 2014. "Deleuze and the Concepts of Cinema". Translated by Sarin Marchetti. *Deleuze Studies* 8 (3): 311-14. <https://www.jstor.org/stable/45332025>.
- Baptista Marques, Vasco. 2025. "A Imagem-Morrente: Sobre Decasia e Tributes-Pulse, de Bill Morrison." *Aniki* 12 (1): 5-32. <https://doi.org/10.14591/aniki.v12.n1.1111>.
- Bogue, Ronald. 2003. *Deleuze on Cinema*. London and New York: Routledge.
- Davis, Nick. 2013. *The Desiring-Image: Gilles Deleuze and Contemporary Queer Cinema*. Oxford: Oxford University Press.
- Dawkins, Roger. 2025. *Gilles Deleuze's Structuralist Cinema-World*. London: Bloomsbury.
- Deamer, David. 2016. *Deleuze, Japanese Cinema, and the Atom Bomb: The Spectre of Impossibility*. London: Bloomsbury.
- De Courville, Stanislas. 2024. *L'Écran des siècles: Deleuze, le cinéma et la guerre*. Milan: Mimesis.
- Deleuze, Gilles. 1984. "Cinéma et Pensée." Cours no. 67, Université Paris 8, Vincennes-Saint-Denis, October 30. Available at http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=4.
- . 1988. *Le Pli*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- . 2008. *Cinema 2*. Translated by Hugh Tomlinson and Robert Galeta. London: Continuum.
- . 2009. *Cinema 1*. Translated by Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam. London: Continuum.
- Deleuze, Gilles, and Félix Guattari. 1972. *Capitalisme et schizophrénie I: Anti-Œdipe*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- . 1980. *Capitalisme et schizophrénie II: Mille plateaux*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- . 1991. *Qu'est-ce que la philosophie?* Paris: Les Éditions de Minuit.
- Del Rio, Elena. 2008. *Deleuze and the Cinemas of Performance: Powers of Affection*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Dymek, Anne. 2015. *Cinéma et sémiotique: Deleuze en question*. Bordeaux: Le Bord de l'Eau.
- Escobar, Cristóbal. 2023. *The Intensive-Image in Deleuze's Film-Philosophy*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Esquenazi, Jean-Pierre. 2017. *L'analyse de film avec Gilles Deleuze*. Paris: CNRS Éditions.
- Ferraço Nassif, Lucas. 2025. *Unconscious/Television*. Becoming Press.
- Ferraço Nassif, Lucas, and Susana Viegas. 2024. "Interview with Thomas Lamarre." *Cinema: Journal of Philosophy and the Moving Image* 16 (1): 7-30. <https://cinema.fcsh.unl.pt/index.php/revista/article/view/277>.
- Fujita, Jun. 2018. *Le Ciné-capital: D'Hitchcock à Ozu. Une lecture marxiste de Cinéma de Gilles Deleuze*. Paris: Hermann.
- Grosoli, Marco. 2025. "Wrapping Up 'Through the Eyes of Those Who Are No Longer': Paolo Taviani's Leonora addio (2022)." *Arts* 14 (5): 1-13. <https://doi.org/10.3390/arts14050115>.
- Heidegger, Martin. 2000. *Being and Time*. Oxford: Blackwell.
- Jankélévitch, Vladimir. 2017. *La mort*. Paris: Flammarion.
- Kennedy, Barbara. 2000. *Deleuze and Cinema: The Aesthetic of Sensation*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Lamarre, Thomas. 2009. *The Anime Machine: A Media Theory of Animation*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- . 2018. *The Anime Ecology: A Genealogy of Television, Animation, and Game Media*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Lévinas, Emmanuel. 2000. *God, Death and Time*. Stanford: Stanford University Press.
- Marrati, Paola. 2008. *Gilles Deleuze: Cinema and Philosophy*. Translated by Alisa Harts. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Martin-Jones, David. 2011. *Deleuze and World Cinemas*. London: Continuum.

- Pisters, Patricia. 2012. *The Neuro-Image: A Deleuzian Film-Philosophy of Digital Screen Culture*. Stanford: Stanford University Press.
- Powell, Anna. 2005. *Deleuze and Horror Film*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Rancière, Jacques. 2001. *La fable cinématographique*. Paris: Éditions du Seuil.
- Rizzo, Teresa. 2012. *Deleuze and Film: A Feminist Introduction*. London and New York: Continuum.
- Rodowick, David. 2001. *Reading the Figural, or Philosophy after the New Media*. Durham: Duke University Press.
- Viegas, Susana. 2016. "Gilles Deleuze and Early Cinema: The Modernity of Emancipated Time." *Early Popular Visual Culture* 14 (3): 234–50. <https://doi.org/10.1080/17460654.2016.1187075>.
- . 2023. "Death as Film-Philosophy's Muse: Deleuzian Observations on Moving Images and the Nature of Time." *Film-Philosophy* 27 (2): 222–39. <https://doi.org/10.3366/film.2023.0227>.
- Zabunyan, Dork. 2011. *Les Cinémas de Gilles Deleuze*. Paris: Bayard.

LUCAS FERRAÇO NASSIF

Lucas Ferraço Nassif é doutorado em Literatura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. É investigador do projeto FILM AND DEATH do ERC — European Research Council, membro integrado do CineLab — Laboratório de Cinema e Filosofia, do Instituto de Filosofia da NOVA, e membro do Centro Português de Psicanálise. Realizador e editor dos filmes *Reinforced Concrete*, *Being Boring e Unfamiliar Ceiling/The Beast*; e autor do livro *Missing Links*, publicado pela Barakunan e premiado pela Associação de Investigadores de Imagem em Movimento (AIM), em Portugal, como o melhor livro monográfico de 2023. Em 2025, o seu livro *Unconscious/Television* foi publicado pela Becoming Press.

—

ORCID

[0000-0002-8761-1845](https://orcid.org/0000-0002-8761-1845)

—

CIÊNCIA ID

[391D-0E1B-0D09](https://ciencia.id/391D-0E1B-0D09)

—

Institutional address

IFILNOVA. Campus de Campolide — Colégio Almada Negreiros, Gabinete 319, 1099-032 Lisboa, Portugal

MARCO GROSOLI

Marco Grosoli é investigador contratado pela Universidade Nova (FCSH). Foi professor assistente na Universidade Habib (Karachi, Paquistão, 2016-2021), bolseiro de pós-doutoramento da Academia Britânica na Universidade de Kent (Reino Unido, 2012-2015), bolseiro sénior de investigação da Fundação Alexander von Humboldt, na Alemanha, em 2022, e bolseiro de pós-doutoramento na Universidade de Bolonha (Itália), em 2023. Publicou, entre outros, uma monografia sobre Béla Tarr (*Armonie contro il giorno*, 2014) e outra sobre os primeiros anos da *politique des auteurs* em França (Eric Rohmer's Film Theory, 2018).

—

ORCID

[0009-0004-5251-0448](https://orcid.org/0009-0004-5251-0448)

—

Institutional address

IFILNOVA. Campus de Campolide — Colégio Almada Negreiros, Gabinete 319, 1099-032 Lisboa, Portugal

VASCO BAPTISTA MARQUES

Vasco Baptista Marques é investigador de pós-doutoramento no projeto FILM AND DEATH do ERC — European Research Council. Obteve o seu doutoramento em Filosofia Contemporânea pela Universidade de Lisboa, em 2017, com uma tese sobre a metafísica do tempo de Vladimir Jankélévitch. Ao longo dos anos, publicou as suas investigações em revistas como Aniki, Philosophica, Sophia e Trans/Form/Ação, bem como em editoras como a Routledge e a L’Herne. Além disso, é crítico de cinema residente do semanário Expresso desde 2005.

ORCID

[0000-0002-4101-0497](https://orcid.org/0000-0002-4101-0497)

Morada institucional

IFILNOVA. Campus de Campolide — Colégio Almada Negreiros, Gabinete 319, 1099-032 Lisboa, Portugal

Declaração de conflito de interesses

Os autores declaram não haver potenciais conflitos de interesse em relação à investigação, autoria e/ou publicação deste artigo.

Para citar este artigo

Ferraço Nassif, Lucas, Marco Grosoli, Vasco Baptista Marques, e Susana Viegas. 2025. “Introdução. Imagens-Morte: Revisitando a ‘Imagem-Tempo’ de Deleuze no Cinema depois de 1985.” *Revista de Comunicação e Linguagens* (63): 20-32. <https://doi.org/10.34619/h49h-ckx3>.

SUSANA VIEGAS

Susana Viegas é professora auxiliar no Departamento de Ciências da Comunicação da Universidade NOVA de Lisboa (FCSH) e investigadora principal do projeto FILM AND DEATH do ERC — European Research Council. É doutorada em Filosofia (Estética) pela Universidade NOVA de Lisboa e foi bolseira de pós-doutoramento na Universidade de Dundee e na Universidade Deakin. O seu trabalho recente aborda as imagens espectrais do cinema, questões de memória e ausência, e a representação da morte no cinema contemporâneo.

ORCID

[0000-0003-2917-7283](https://orcid.org/0000-0003-2917-7283)

Morada institucional

IFILNOVA. Campus de Campolide — Colégio Almada Negreiros, Gabinete 319, 1099-032 Lisboa, Portugal