

O signo como operador intensivo. Um olhar sobre a instalação artística AirCity Research.

Adeline Gabriela Silva Gil (UNICAMP)

Hermes Renato Hildebrand (UNICAMP)

RESUMO

A instalação artística AirCity Research, ocorrida no evento Internacional de Arte arte#ocupaSM em 2012, explorou possibilidades de interação e elaboração de narrativas nos espaços de intervenção físico e digital, envolvendo mídias locativas que atualizavam imagens, vídeos e sons relacionados ao patrimônio histórico da Vila Belga, em Santa Maria, RS, Brasil. O evento arte#ocupaSM consiste na ocupação desse patrimônio histórico e na apropriação do patrimônio cultural por mais de 40 artistas de diversos países por 5 dias. Partindo de uma introdução à teoria dos signos no pensamento de Gilles Deleuze, a instalação AirCity Research é vista no contexto da ocupação enquanto potência biopolítica, como vetor de processos de desterritorialização e de produção de realidade.

Palavras-chave

AirCity Research, teoria dos signos, interação, desterritorialização, virtual.

Permission to make digital or hard copies of all or part of this work for personal or classroom use is granted without fee provided that copies are not made or distributed for profit or commercial advantage and that copies bear this notice and the full citation on the first page. To copy otherwise, or republish, to post on servers or to redistribute to lists, requires prior specific permission and/or a fee.

CHI 2009, April 4–9, 2009, Boston, Massachusetts, USA.
Copyright 2009 ACM 978-1-60558-246-7/09/04...\$5.00.

INTRODUÇÃO

A instalação artística AirCity Research (HILDEBRAND; OLIVEIRA; FOGLIA, 2012), que será analisada mais adiante no presente trabalho¹, explorou possibilidades de interação que revelaram **potenciais do signo** de disparar processos de desterritorialização e uma quebra do sistema de referências dos usuários. Do mesmo modo, revelou seu potencial biopolítico, convocando a participação do usuário na produção do real.

Vejamos como o signo é concebido no pensamento de Gilles Deleuze para um posterior olhar sobre essa instalação e sobre as interações possibilitadas.

A teoria dos signos no pensamento do filósofo Gilles Deleuze não aparece de forma sistematizada, como uma teoria a ser aplicada. Para apreender como o signo é concebido em sua teoria prática, em parceria com diversos autores, como o filósofo Felix Guattari, é preciso percorrer toda sua obra realizando uma espécie de mapeamento sensível. Não se pretende, no presente trabalho, esgotar as possibilidades dessa teoria, muito pelo contrário: o intuito é avançar no entendimento dessa teoria, desse pensamento, que coloca o signo como uma articulação de forças que, por sua vez, pode “manter o mesmo” ou estimular a criação.

Sua teoria é prática, pois implica uma transformação em nossa forma habitual de apreender a realidade. Para Deleuze, inspirado pelas teorias de Bergson, Espinosa, Nietzsche, entre outros, “apreender o real para além dos contornos de nossa percepção habitual é condição para que o homem se aproprie de sua liberdade criadora” (NASCIMENTO, 2012, p. 88).

Para Nascimento (2012), em sua investigação acerca dessa teoria dos signos, pensar o signo implica se perguntar pelas estratégias de **abertura** do pensamento à potência dos afectos (modos de sentir diferentemente) e perceptos (modos de perceber diferentemente). No encontro entre nossas subjetividades e as realidades que as afetam, há um fenômeno que intensifica nossa sensibilidade. Essa intensificação que o signo provoca é o elemento capaz de perturbar a direção de nosso pensar: força o pensamento a pensar o seu fora radicalmente, diferenciar-se de si mesmo.

Nos encontros entre usuários e as diversas produções em arte interativa, a intensidade que caracteriza o signo tem uma relação fundamental com a ideia de **força**. Em um “certo campo marcado pelo predomínio de certas forças e pela subjugação de outras, somos abertos pelo signo à potência das forças ativas criadoras” (ibid., p. 128).

O signo é o que, no dado, não está imediatamente dado, mas insiste no dado, na superfície das coisas e estados de coisas,

disparando um devir das relações no qual experimentamos a variação de nossa potência de existir; a multiplicidade dessas variações por que passamos efetuam, de modo imanente, um outro tipo de multiplicidade, **virtual**, que tem efeitos políticos (e éticos e estéticos), uma vez que torna contemporânea a emergência de movimentos criativos ligados à experiência de **desterritorialização das formas dadas** (ibid., p. 204-5, grifo nosso).

Um espaço marcado por signos pode desencadear uma linha de fuga, definida por descodificação e desterritorialização, ou, em um só termo, virtualiza-se; ao mesmo tempo, traduz ou atualiza potências do virtual: diferencia-se. Nesse sentido, o virtual não se coloca como o oposto do real, pois trata-se de uma outra forma de realidade.

Com o conceito de virtual “busca-se ultrapassar a mera constatação das coordenadas espaço-temporais dos seres e acontecimentos em geral, a mera relação de causa e efeito entre eles e sua totalidade objetiva” (ibid., p. 86-7). Esse pensamento nos permitiria ir além das determinações atuais das coisas e estados de coisas, de modo a intervir criativamente na produção da realidade.

SIGNOS ESCALARES E SIGNOS VETORIAIS

Como já mencionado na introdução, a teoria dos signos no pensamento de Deleuze aparece em diversas obras, mas é em: Espinosa, filosofia prática (DELEUZE, 2002), que Deleuze aborda com maior complexidade pelo menos dois tipos de signos. Vejamos:

Signos escalares são como o efeito da afecção de um corpo sobre outro. O que define um corpo é a relação entre forças dominantes e forças dominadas. Toda relação de forças constitui um corpo: químico, biológico, social, político, etc.

Esse tipo de signo diz mais respeito ao estado do nosso corpo no momento da afecção do que às relações reais de forças em jogo. Um exemplo citado pelo autor (com base em Espinosa) é de como podemos ter uma percepção equivocada do sol quando somos afetados por ele. Com base nas composições de cada novo estado de nosso corpo, temos a percepção de que o sol está a “tantos” metros de altura, que possui determinadas dimensões e determinada temperatura, mas essa percepção nos dá informações imprecisas sobre o corpo afetante.

Já os signos vetoriais são a própria variação, um tipo de signo que envolve a variação de estados pelos quais passamos (aumento ou diminuição de potência). O conceito de potência é entendido como “a contemporaneidade de um jogo de forças atuantes que nos afetam e nos forçam a pensar” (NASCIMENTO, 2012, p. 84). Nesse sentido, como elemento de um encontro intensivo, estando relacionado a um aumento ou diminuição de potência, o signo pode ser entendido como uma **potência biopolítica**, uma vez que impulsiona nossas faculdades a irem além de seus limites habituais, ou seja, **além do mero reconhecimento** de formas dadas.

¹ Nos itens: “Um olhar sobre a instalação artística AirCity Research” e “Imagem-tempo e imagem-movimento”.

SIGNO COMO POTÊNCIA BIOPOLÍTICA

Para Nascimento (2012),

a representação, que define nossa consciência do real, é sempre uma projeção reativa, no sentido de que ela diz respeito à relação entre forças de conservação e os valores dominantes já em curso num grupo (ibid., p. 128).

Já a resistência “ao lugar-comum não apenas na exterioridade do mundo que nos assedia das maneiras mais reducionistas, mas em nós mesmos, em nossa própria tendência à habitualidade dos valores em curso” (ibid., p. 150), implica ir além de uma definição do signo por uma significação que ele carregaria, abrindo possibilidades de uma participação ativa no jogo de forças em questão (o que difere de uma interpretação).

Vejamos o exemplo das obras de Van Gogh: os campos de trigo, os girassóis, a noite estrelada.... Van Gogh não estava representando tais corpos em seus estados, mas captando forças e expressando-as em sua transformação.

Uma tal análise, que vai além da identidade formal das ações, “requer uma estratégia ou seleção própria às relações que se instauram nos corpos e entre os corpos” (ibid., p. 82).

Nesse momento, é importante ressaltar dois aspectos do signo: o signo é o que se passa em um sistema dotado de **dissimetria**,

o que fulgura no intervalo, qual uma comunicação que se estabelece entre os disparates. O signo é um efeito, mas o efeito tem dois aspectos: um pelo qual, enquanto signo, ele **exprime** a dissimetria produtora; o outro, pelo qual ele tende a **anulá-la** (DELEUZE, 1988, p. 50, grifo nosso.).

A disparação como ação intensiva afirmadora da diferença é chamada por Deleuze de “díspar”. O díspar pode ser entendido como intensidade ou dissimetria produtora, o que se opõe à identidade da representação. A ideia de díspar pode ser apreendida como uma diferença que põe em relação séries heterogêneas ou disparatadas (ibid., p. 200), que coexistem no Virtual, e que vão se diferenciando à medida em que passam ao ato (ao atual).

Dependendo da maneira com que o signo é trabalhado, ele se torna muito mais que um enunciado ou “palavra de ordem” (DELEUZE; GUATTARI, 1995). Um signo que faz ato é capaz de fazer “vibrar na superfície das transformações corporais os devires incorpóreos”. (NASCIMENTO, 2012, p. 175). Nesse contexto, o conceito de imagem se **desvia de sua função representacional**, como a reposição simbólica de algo ausente, para se tornar ela mesma efeito ou **produção direta do real**.

O FIGURATIVO E O “FIGURAL”

Em Francis Bacon: lógica da sensação (DELEUZE, 2007), alguns aspectos do signo na teoria de Deleuze são revelados. Para o filósofo, nas pinturas de Bacon, a forma pintada é sintoma de forças. É corpo, não como representação de um objeto, mas “enquanto vivido como experimentando determinada sensação” (ibid., p. 43).

Nas análises que o autor faz de diversas obras de Bacon, a noção de Figura é deslocada de sua função de remeter a um objeto ou a uma história. Em outros termos: enquanto a figuração (ou o figurativo) é a representação de um objeto, a Figura (ou o figural) remete à sensação, “afirma sua intenção de romper com o figurativo” (ibid., p. 45).

Essa ruptura entre o figurativo e o figural poderá se dar na forma de diversos recursos nas obras de Bacon: “em direção a uma forma pura, por abstração; ou em direção a um puro figural, por extração ou isolamento” (DELEUZE, 2007, p. 12).

No caso dos trípticos, que já sugerem uma narrativa, uma história a ser contada, como liberar a Figura, ou seja, como fazer a Figura romper com o figurativo? Deleuze identifica diversos procedimentos que vão nessa direção, como: o isolamento da figura (já citado), o acoplamento de figuras (conforme o caso), o procedimento de limpeza local, o traço assignificante, as grandes superfícies planas (que têm uma função estruturante, espacializante), entre muitos outros.

O ritmo presente em uma imagem também é uma potência capaz de pôr em relação diferentes níveis ou limiares de sensação. “Entre uma cor, um gosto, um toque, um odor, um barulho, um peso, haveria uma comunicação existencial que constituiria o momento ‘pático’ (não representativo) da sensação” (ibid., p. 49, grifo do autor).

Cada artista poderá traçar esse outro tipo de relação entre Figuras das mais variadas formas, o que Bacon reconhece modestamente que “ainda é a tarefa da pintura por vir” (ibid., p. 13).

No próximo tópico, a instalação artística AirCity Research, no contexto da Vila Belga, é vista como uma articulação de signos que, por meio de seus diferentes **modos de interagir**, ultrapassa a noção de representação, em direção à de produção direta do real.

UM OLHAR SOBRE A INSTALAÇÃO ARTÍSTICA: AIRCITY RESEARCH

A instalação AirCity Research foi desenvolvida por pesquisadores espanhóis e brasileiros e utiliza a rede de internet tradicional, no entanto, opera através de sistemas computacionais e de rede *open source* (HILDEBRAND; OLIVEIRA; FOGLIA, 2012).

Na cidade de Santa Maria, RS, Brasil, a Vila Belga foi construída de 1901 a 1903 para ser moradia dos funcionários da Companhia Férrea, e está em desuso desde 1997. O evento Internacional de Arte *arte#ocupaSM* consiste na ocupação da Vila Belga por artistas de diversos países durante 5 dias e é realizado anualmente, estabelecendo relações entre as produções artísticas, bem como encontros e experiências transformadoras que provocam ressonâncias no campo social, político e tecnológico. Por meio das práticas artísticas colaborativas, o foco é na preservação do patrimônio cultural local.

A instalação possibilitou a interação do usuário com os **registros** realizados pela equipe de artistas, registros na forma de entrevistas com moradores, captação de sons, imagens e outras informações relacionadas ao patrimônio histórico da Vila Belga.

As possibilidades narrativas eram montadas na tela do dispositivo móvel do visitante por meio do **deslocamento do usuário no espaço físico** da estação de trem da Vila Belga. Já a área identificada na figura a seguir como **LESTE**, disparava sons registrados na Espanha, em tempo real, onde foi desenvolvida a plataforma computacional *MobilityLab*² que possibilitou a realização da instalação.

Não fazia parte da poética da obra que o usuário visualizasse o **mapeamento dos pontos ou áreas** que continham os registros (representados na imagem a seguir pelas esferas e cubos menores): o usuário deveria ativá-los por meio do percurso, de modo que cada percurso desencadeava uma narrativa diferente e imprevisível. Porém, a equipe de artistas percebeu que os usuários sentiam falta de uma representação espacial do mapeamento, talvez por ser uma proposta de interação não habitual para a maioria dos visitantes. Em um dado momento, a equipe de artistas experimentou projetar o mapeamento em uma das paredes do prédio da administração da ferrovia. Se, por um lado, a visualização do mapa facilitou a busca das localizações por parte dos usuários, por outro lado o potencial de descobertas por meio da interação era reduzido. A observação das ações dos usuários serviu de *feedback* para o avanço da pesquisa mais ampla que envolve o *AirCity Research* e a plataforma *MobilityLab*.



Figura 1. Projeção do mapeamento da sala (*wireframe*) em uma das paredes do prédio da administração da ferrovia.

A ativação de registros (imagens, sons e textos na linguagem digital) por meio da ação do usuário no espaço físico, cria fluxos de imagens que “se tornam cortes móveis, pois elas são determinadas em função de um todo movente que, por sua vez, efetua-se nelas” (NASCIMENTO, 2012, p. 196).

Com uma concepção da **montagem** como a formação de uma territorialidade vibrante, que opera uma desterritorialização e uma reterritorialização de linguagens, como veremos a seguir, fica mais clara uma certa noção de unidade nessa teoria dos signos (que não deve ser confundida com uma totalidade).

Em seus estudos sobre cinema, Deleuze desenvolve os conceitos de imagem-movimento e imagem-tempo, que serão abordados a seguir para uma melhor compreensão da instalação, com suas possibilidades interativas e narrativas como vetores de processos de desterritorialização e de produção de realidade.

² Ver: <http://www.mobilitylab.net/>. Acesso em 25 jul. 2013.

IMAGEM-TEMPO E IMAGEM-MOVIMENTO

Em Imagem-movimento (1985) e Imagem-tempo (1990), Deleuze expõe dois regimes sígnicos que mantêm diferentes relações com o devir intensivo das forças, ou acontecimento. Nessa teoria, corpo, signo, afectos e seus devires se ligam, fazendo com que a imagem seja “experimentada como signo ou complexidade intensiva, experiência desterritorializante e reterritorializadora” (NASCIMENTO, 2012, p. 153).

A imagem como potência e movimento, torna-se uma imagem que deixa de (...) estar numa relação de exterioridade com um “sujeito-espectador”, para se tornar ela mesma realidade imanente, em conexão com outras imagens e em devir com elas (ibid., p. 191).

Vejamos como o plano cinematográfico torna-se também um plano de imanência, ou seja, “plano não mais de simples incidência de conceitos já dados, mas de emergência de novos” (ibid., p. 192). Para isso, vamos definir brevemente alguns conceitos relacionados à técnica no cinema, como: enquadramento, decupagem e montagem.

O enquadramento acontece na fase de captação das imagens, geralmente é feito com base em um *storyboard* que, por sua vez, é feito a partir de um roteiro inicial. Ou seja, o enquadramento é projetado pela equipe de profissionais, sendo assim, já é produção de linguagem.

A decupagem do roteiro envolve marcações dos atores, colocação da câmera, planejamento dos ângulos, de forma a constituir **planos**.

Já a técnica de montagem é realizada na fase de pós produção, na qual ocorre a edição do filme.

Para Deleuze, a decupagem ou constituição de planos tem uma dupla face que, ao mesmo tempo em que provoca mudanças relativas na composição (formando um território), faz com que quadros e planos se relacionem com mudanças absolutas (operando uma desterritorialização) de um todo qualitativo, o todo do filme:

Enquadramento e decupagem constituem fluxos de imagens que, ligadas a mudanças qualitativas, são signos. Tais signos estão numa relação decisiva com uma outra ação, que opera uma **reterritorialização** dos elementos formadores da imagem, a saber, a montagem (NASCIMENTO, 2012, p. 195. grifo nosso.).

Sendo assim, a partir da desterritorialização dos planos, o procedimento de **montagem** é capaz de operar uma reterritorialização de elementos. No caso de AirCity Research, uma espécie de montagem se dava de modo diferente para cada usuário, de acordo com seu deslocamento no espaço.

Examinemos brevemente cada um dos dois regimes sígnicos (imagem-movimento e imagem-tempo) para compreender como eles se ligam.

Em Imagem-movimento, a imagem expressa certa relação entre as imagens, bem como relações destas com o todo do filme. A dinâmica de tais relações remete indiretamente ao tempo: são representações do tempo, como por exemplo as ações e reações dos personagens, a narrativa audiovisual se desenrolando no decorrer do tempo.

Em Imagem-tempo, a imagem opera um circuito que nos conduz do atual ao virtual e vice-versa. Já não se trata de um tempo linear. Ela provoca uma quebra da reação (resposta ou ação), uma desarticulação do esquema sensório – motor, nos convocando a participar no devir de forças, favorecendo ou desfavorecendo o processo de invenção.

Nos dois casos, o tempo implica um devir de forças, e é nesse sentido que esses dois regimes sígnicos se ligam. Porém, em Imagem-tempo, o tempo é a própria relação entre as imagens, é produção de realidade. Nesse regime, as imagens se prolongam circularmente, “conforme o desdobramento multidirecional de novas imagens e o todo devém o próprio fora ou o impensado do pensamento” (ibid., p. 200).

No caso das possibilidades narrativas da instalação AirCity Research, na qual a montagem acontecia na tela do dispositivo móvel do usuário por meio de uma exploração do espaço físico da vila, assim como no caso das possibilidades interativas dessa instalação no contexto da ocupação, podemos entendê-la como um processo ou experiência desterritorializante e reterritorializadora, que convoca o usuário a participar na produção do real.

Mais uma vez, fica evidente a potência biopolítica de uma instalação como essa que ora abordamos, uma vez que nossa participação na produção da realidade é condição para a conservação das forças dominantes, ou para a emergência do novo.

SIGNO COMO OPERADOR PRÁTICO ENTRE DIFERENTES REGIMES DE MULTIPLICIDADES QUE DEFINEM O REAL

Para Nascimento (2012), Deleuze pensa o signo a partir de diferentes naturezas de linhas temporais, dinamizadoras de dois tipos de multiplicidade: as multiplicidades de função (extensas, que definem o atual); e as multiplicidades de fusão (qualitativas ou de duração, que definem o virtual).

Esses dois tipos de multiplicidade coexistem, insistem na superfície vibrátil das coisas e estados de coisas:

O movimento intrínseco das multiplicidades virtuais não cessa de constituir-se como uma **sutil indeterminação entre presença-ausência** que insiste na superfície das imagens dos seres, de certos pensamentos, de certas palavras numa frase, num trecho musical, que agita, enfim, partes das multiplicidades atuais, tornando-as quantidades intensivas (NASCIMENTO, 2012, p. 100, grifo nosso).

O signo é a presença, nos mistos que nos são dados, das forças do fora que, mesmo não estando imediatamente dadas, afetam nossa sensibilidade, nos forçando a desterritorializar um determinado conjunto de certezas e a criar novos territórios, ainda que esses novos territórios criados não sejam definitivos (pois guardam em si um potencial de abertura para novas desterritorializações).

Uma importante característica do signo é “a de fazer sensível, no pensamento, não a coisa em si, mas a exterioridade que a constitui enquanto fenômeno” (ibid., p. 127). A questão da exterioridade evidencia a incompletude, a não totalidade do signo, ou ainda, do dado.

O signo opera uma passagem entre atual e virtual, como um curto-circuito, a partir da nossa experiência. Para isso acontecer, ou seja, para que um encontro provoque essa abertura de nossa percepção à sua própria virtualidade, existe uma violência, que nos arranca de uma certa zona de conforto: “o pensamento é ‘arrombado’ por signos” (ibid., p. 93), que colocam em xeque a coerência do pensamento que vigorava até então, em direção a uma “outra” coerência. Para Deleuze: “à violência do representado (o sensacional, o clichê) opõe-se a violência da sensação, que se identifica com sua ação direta sobre o sistema nervoso, os níveis pelos quais ela passa e os domínios que atravessa (...)” (DELEUZE, 2007, p. 46).

É preciso salientar que “não é a consciência que dirige essa travessia, mas as multiplicidades dos mistos elas mesmas – os signos –, que passam em nós” (NASCIMENTO, 2012, p. 102). Em outras palavras: “o que se ativa não é a boa-vontade da consciência, mas a potência impessoal e pré-individual do pensar” (ibid., p. 120). Para Deleuze (2006), inspirado nos estoicos e também nos estudos de Gilbert Simondon, indivíduo e meio constituem-se mutuamente. Nos encontros intensivos, são disparadas transformações através das quais as formas - não mais identificadas em categorias de sujeito ou objeto - são modificadas a partir de seu nível pré-individual.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: A PASSAGEM

As experimentações no campo das artes interativas, como exemplificamos aqui, permitem atingir uma subjetividade não-psicológica, da ordem da sensação, dos afectos; diferente da psicológica, que é relativa à inteligência e à percepção, associadas à vontade ou ao sentimento de um eu. Uma produção afetiva quebra os sentimentos de um eu que se reconhece e reconhece o mundo sob uma forma, e o faz criar novas formas.

Que passagem é esta, pois, que constitui a intuição como um salto no Ser? Que viragem é esta que vem antes da inteligência, comandando-a, e nos lança para além das determinações atuais do estado de coisas? Deleuze encontra em Bergson a seguinte resposta: é a “emoção”. É a emoção que força a inteligência a desenvolver-se como intuição, ou seja, como método de criação de verdadeiros problemas e de reencontro das diferenças de natureza e da dimensão temporal deles. (NASCIMENTO, 2012, p. 115-6)

Deve-se esclarecer que essa emoção em Deleuze é uma “sensação temporal ou intensiva não-personalizada: (...) esta emoção, assim vivida, de maneira não- psicológica, mas como essência, é uma **experiência intensiva**” (ibid., p. 116, grifo do autor).

O espaço da tela (seja ela qual for: da pintura, do cinema, das instalações interativas), concebido como modo (ou modos) de organização, ou como o resultado de um movimento que ainda guarda intensidades e vibrações, nos convida a experimentá-lo de modo a possibilitar que diferentes durações entrem em relação.

A ciência clássica nos convida a ver o mundo sob o estatuto das coisas separadas da tendência e apreendidas em suas causas elementares. As idéias de finalidade, causalidade e possibilidade se referem a uma coisa pronta, mas se considerarmos que **tudo não está dado**, eis a afirmação de uma virtualidade que, para se atualizar, se inventa.

REFERÊNCIAS

1. DELEUZE, G. Gilbert Simondon, o indivíduo e sua gênese físico-biológica. In: **A ilha deserta e outros textos**. Edição preparada por David Lapoujade: organização da edição brasileira e edição técnica Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Iluminuras, 2006.
2. DELEUZE, G. **Bergsonismo**. São Paulo: 34, 1999.
3. DELEUZE, G. **Cinema 1. A imagem- movimento**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
4. DELEUZE, G. **Cinema 2. A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 1990.
5. DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

6. DELEUZE, G. **Espinosa**. Filosofia prática. São Paulo: Escuta, 2002.
7. DELEUZE, G. **Francis Bacon**. Lógica da sensação. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.
8. DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil Platôs**. Capitalismo e esquizofrenia. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995, v. 2.
9. HILDEBRAND, H.; OLIVEIRA, A.; FOGLIA, E. AIRCITY - arte#ocupaSM - Territórios da Memória Urbana. In: **ARTECH 2012** - Proceeding of 6th International Conference on Digital Arts, Faro/Portugal, 2012, v. 1, p. 25-34.
10. NASCIMENTO, R. **Teoria dos signos no pensamento de Gilles Deleuze**. Tese de doutorado, UNICAMP, Campinas - SP, 2012.

The columns on the last page should be of approximately equal length.