

A Imagem-Contraste – Disjunções entre Consciência e Cinema

by MARCUS PEREIRA NOVAES AND ANTONIO CARLOS RODRIGUES DE AMORIM

Abstract

This essay operates connections between cinema and philosophy, which would interest the field of education in a different way, by seeking to problematize the potencies of images in their relationship with thought and consciousness, as well as highlighting the urgency of problematizing cognition and the importance of the creation of the new beyond what could be necessarily useful. In order to do so, at first, the concept of consciousness is problematized in its relationship with image and movement, especially when focusing on the philosophy of Henri Bergson, taken up by Gilles Deleuze, also highlighting its differences with phenomenology. In a second movement, it relates the cinema-thought directly with the direct time-image, especially in the relationship between music and visual image, also seeking to point out that, in the game between movement-image and time-image, cinema gives us also another image, a contrast-image. We bet that the encounters with the contrast-image can allow the thought to think in the interval and produce a consciousness in trance, more connected to the powers of perception and affection, that escapes identification and immediate recognition of genres and universal aesthetic models.

Introdução

Este texto busca trabalhar conexões entre o campo da educação e o cinema, ao problematizar a cognição e a importância da criação do novo para além do que é necessariamente útil. Ao nos conectarmos com as imagens do cinema, sobretudo, aquelas em que há um maior trabalho de experimentação, os efeitos produzidos entre agenciamentos sonoros e imagéticos podem possibilitar aberturas a sensações que fujam às habituais formas de perceber, sentir e apresentar uma resposta. Desse modo, algumas imagens audiovisuais inspiram um pensamento que não se apoia na reconhecimento ou no hábito para validar o verdadeiro e abrem uma brecha no todo fílmico, a qual pode ser ocupada por outras conexões entre afectos e perceptos, vindo a inovar e apresentar, criativamente, uma resposta. Nesse movimento intimamente ligado às possíveis conexões entre imagens visuais e sonoras, o pensamento passaria por interrupções, por quebras que desarticulam formas usuais de montagem e lhe imprimem uma dramaticidade fluida entre o que forma imagetivamente — em um movimento contínuo de jogos de modulação — e os novos circuitos que se conectam aos sentidos que pode fazer aparecer, intensificando texturas e fazendo variar seus próprios ritmos, cria-se nesta composição uma espécie de imagem que é inseparável do que vem apresentar, uma imagem-contraste. Aproximamo-

nos das discussões de Fialho (2021) quando argumenta sobre a distinção entre matéria inerte e a matéria capaz de possuir percepção, ação e afecção.

Busca-se aqui, sobretudo, apontar como o cinema, conectando a música à imagem visual, estabelece essa imagem-contraste (Novaes 2014). Contraste em uma composição com as filosofias da diferença, sobretudo a de Gilles Deleuze. Tais filosofias, ao tomarem as diferenças e multiplicidades fora do jogo de redução ao par Uno e Múltiplo, ou não serem trabalhadas em uma síntese do negativo para fundamentar ideias e termos gerais, muitas vezes, bastante abstratos e distintos entre si, acabam por problematizar e intensificar percepções e compreensões no entre polos: gênero, classificação, hábito, juízo.

O encontro com esses tipos de imagem-contraste poderia permitir ao pensamento pensar no intervalo, escapando à reconhecimento, à lógica e à identificação, provocando um choque no modo de percepção desta imagem, dificultando um reconhecimento imediato que a ligasse a gêneros e modelos estéticos padronizados. Parece possível, no encontro com imagens, termos uma oportunidade de sentir algo diferente, mas que ainda não necessariamente sabemos reconhecer o quê, pois seríamos tomados por uma certa virtualidade, uma indiscernibilidade que impede a formulação de um juízo que valide uma verdade (Novaes & Amorim 2021).

O filósofo francês Gilles Deleuze cria conceitos em filosofia privilegiando encontros e intercessores. Dentre eles está Henri Bergson (1850 – 1941), que vem a fortalecer, na filosofia deleuziana, a importância dada às diferenciações extensivas e intensivas para constituição do vivente em seus encontros com os estados de coisas. Deleuze substituirá o conceito bergsoniano de *elã vital*, pelo conceito de diferenciação complexa contínua para mostrar como o vivente comporia criativamente seu percurso entre o atual e o virtual. Tal diferenciação complexa contínua também acabaria por afirmar a filosofia deleuziana como uma filosofia imanente, escapando a um possível dualismo que estaria presente na conceitualização do *elã vital*, trabalhado por Bergson; ao mesmo tempo em que não reduziria às percepções do vivente (sobretudo a percepção humana) a percepções ordinárias, que pudessem padronizar seus modos de entender, compreender e atribuir juízos sobre si e sobre o mundo. As problematizações têmporo-espaciais de Bergson sobre o vivente, que acompanhavam a mudança do pensamento científico de sua época (principalmente com o relativismo eisteniano, que apontará que as relações com o fenômeno variarão segundo tempo e espaço), atualizarão nas ciências humanas uma filosofia que problematizará a relação estática entre sujeito e objeto e, por conseguinte, o próprio conceito de consciência, palavra forte em educação, muito atrelada à ideia de definir valores e juízos singulares, individuais e, simultaneamente, relançados a ideias gerais e a pontos de vista comuns, ao invés de permitir-nos sentir diferentemente.

Se o atual e o virtual em Deleuze são conceitos importantes para uma filosofia pensada na imanência, que vem a intensificar complexamente as relações do vivente em seus encontros com o meio e com os estados de coisa, o pensamento bergsoniano em relação às imagens-movimento, trazidos por Deleuze, sobretudo em suas aulas e livros acerca do

cinema, mas também seu livro inicial sobre Bergson, ajuda-nos tanto a pensar uma outra relação com o tempo e o espaço, bem como a pensar sobre nossas próprias relações com as imagens e os processos de diferenciação pelos quais passam as multiplicidades, quantitativa (relacionadas à matéria, ao objeto) e qualitativas (relacionadas à duração, ao subjetivo), ao propor que as diferenças não chegariam como negações ou degradações de uma ordem ou de um ser dados previamente, mas comporiam um plano da realidade em que, extensivamente ou intensivamente, criativamente contrastariam e se difeririam entre si para dar condições de percepções e criações da vida. Percepções que se afirmam não só sobre atritos, entre ações e reações sensorio-motoras, mas que são tocadas pela força da afecção para uma possível atualização de uma nova ação, o que, para nós, abriria uma brecha para se pensar que a educação também se faça por conhecimentos e experiências sentidos intensamente e não meramente em aplicações genéricas e repetitivas de formas e teorias que possam ser reconhecidas a partir de um projeto de unidade ou igualdade, por vezes, distantes das conexões singulares de cada vivente com as variações de seu próprio meio.

Imagem-movimento e imagem-luz– implicações com a consciência

Em seus cursos sobre cinema, realizados entre o final de 1981 até a metade de 1985, Deleuze dedicou-se a pensar uma relação entre a imagem e o pensamento, melhor dito, entre o cinema e o pensamento. Em uma primeira etapa, que compreende o período de novembro de 1981 a junho de 1982, o filósofo se dedica a extrair conexões do pensamento de Bergson, sobretudo do livro *Matéria e Memória*, pelas quais pode apontar em que a filosofia bergsoniana ultrapassa um problema surgido na modernidade, que implicava um modo de se relacionar imagem e movimento. Tal problema consistia, principalmente, em uma crise que viria a afetar a psicologia clássica, para a qual, de um lado, em nossa consciência haveria imagens (qualidades inextensas); e, de outro, no mundo estariam os movimentos (variações quantitativas e extensas). Tal qual problematiza Deleuze (2009: 129-130):

De um lado, na minha consciência, havia imagens. O que isso significava? Representações qualificadas e, mais profundamente, estados qualitativos inextensos. Uma imagem era um dado qualitativo inextenso da consciência, estava na consciência. Por outro lado, o que havia no mundo? No mundo, havia movimentos. E os movimentos eram configurações e distribuições variáveis quantitativas e externas.

Essa crise deviria urgente, principalmente, quando se começa a pensar a análise do movimento e a reprodução cinematográfica em diferentes áreas, dentre elas a psicologia experimental, que passará a introduzir filmes em seus trabalhos. Desse modo, ficou cada vez mais difícil sustentar a ideia de que na consciência estariam as imagens – estado

qualitativo inextenso — e, no mundo, estariam os movimentos.

Segundo Deleuze (2009), surgiriam muitos problemas que mostrariam a insustentabilidade dessa ideia. Por exemplo, em um certo sentido, poder-se-ia perguntar: Como é que com movimento no espaço vai-se fazer uma imagem inextensa quantitativa? Já, em outro sentido, a suposição de que através de um ato voluntário a imagem daria lugar a um movimento do nosso corpo, levantaria muitas outras perguntas:

Supõe-se que vocês têm uma imagem na consciência, e depois fazem movimento. Mas como uma imagem em vossa consciência deu à luz ao movimento no espaço? Que relação pode haver entre duas naturezas tão irreduzíveis, tão heterogêneas como as imagens definidas como estados qualitativos e inextensos e os movimentos definidos como estados quantitativos extensos? No ato voluntário a imagem dá lugar a um movimento no corpo. (Deleuze 2009: 130)

Tais problemas vão mostrando tanto a impossibilidade de se sustentar que a imagem estaria na consciência, bem como, inversamente, apontam a insustentabilidade da ideia de que um movimento possa vir nos excitar e dar origem a uma imagem em nossa consciência. Deleuze (2009: 131) pergunta: “Como pode ocorrer isso, se não é porque vossa consciência mesma está recoberta por movimentos?”.

Assim, dessa crise surgiriam duas tendências que responderiam diferentemente, mas de modo inconciliável, a esse problema concernente à imagem e ao movimento, em seus modos de se relacionarem à consciência. De um lado estaria o bergsonismo¹; de outro, a fenomenologia².

Como os fenomenólogos responderão a esse problema? Segundo Deleuze (2011), a fenomenologia buscará mostrar com Sartre — sustentando uma ideia de intencionalidade, que é fundamental para Husserl — que a consciência é abertura ao mundo, e não um estômago no qual haveria algo, desse modo, estaria dirigida para algo fora dela, sustentado a célebre fórmula: “toda consciência é consciência de algo”. (Deleuze 2011: 131). Deleuze busca relacionar essa resposta da fenomenologia ao problema particular entre imagem e movimento, em que a psicologia clássica se proibia de relacionar. Para ele, dizer que “toda consciência é consciência de algo” também quer dizer que toda imagem é imagem de movimento, mas não apenas isso, a resposta vai além, pois:

toda consciência é intencionalidade, o que quer dizer que toda consciência é consciência de algo situado fora dela, aponta algo no mundo. A imagem é de fato, então, um modo de consciência e não algo na consciência. É uma atitude de consciência, é uma intenção. E o movimento no mundo é aquele para o que aponta essa consciência. Toda consciência é consciência de algo. (Deleuze 2009: 131)

¹ Deleuze aponta que próximo a vertente do bergsonismos, também estariam William James em América y Whitehead, el gran Whitehead en Inglaterra.

² Já fenomenologia é contemporânea e estaria em consonância com a teoría Gestalt, la teoría de la forma o de la estructura (Deleuze 2011).

Já Bergson apontava outro modo de colocar o problema, o que implicou em uma outra resposta. Deleuze (2009) argumenta que, para esse filósofo, a saída da fenomenologia “toda consciência é consciência de algo” seria uma expressão vazia de sentido. Por quê?

Deleuze (2011) afirma que, em um ponto, a fenomenologia e o bergsonismo estariam de acordo, justamente, através desta fórmula de Bergson: “não percebemos as coisas em nossa consciência, mas as percebemos alí onde estão, isto é, no mundo” (Deleuze 2011: 132). Ressalta ainda que, em relação à percepção, Bergson não para de colocar este tema: “para perceber nos colocamos de uma vez nas coisas” (Deleuze 2011: 132). Assim, tanto para a fenomenologia como para o bergsonismo “não há imagens na consciência, não há estados qualitativos que estariam na consciência e estados quantitativos que estariam no mundo” (Deleuze 2011: 132).

Contudo, Bergson não poderia dizer “toda consciência é consciência de algo”, mas sim, “toda consciência é algo”, ou seja, é precisamente a coisa que percebo. Para Deleuze, essa diferença passa pelo modo diferente em que colocam o problema e que, neste caso, o que está em jogo é a reprodução do movimento. Pois, “a questão da reprodução do movimento e a questão da percepção do movimento não são mais que uma” (Deleuze 2009: 135).

Assim, para a fenomenologia o modelo de reprodução de movimento está diretamente ligado a uma pretensão de descrever a percepção natural do movimento, mas “a que tipo de reprodução de movimento se refere?”, perguntará Deleuze (2009: 135).

Para Deleuze (2009) os fenomenólogos nunca relacionaram a imagem e o movimento em conexão com o cinema, mas, principalmente, relacionaram-no a uma espécie de “ancoragem” entre o corpo de quem percebe — uma versão do que seria “estar no mundo”, ou o que o que chamam “ser no mundo”; e de outro lado, ainda que caminhem juntos, ‘a boa forma’, “que é uma noção que vai percorrer toda a fenomenologia e está tomada na teoria Gestalt.” (Deleuze, 2009: 135). Essa relação entre “ancoragem” e “boa forma” está diretamente ligada a uma ideia de um fundo em repouso, o que quer dizer que toda ancoragem acompanha ou supõe um fundo em repouso.

Esse modo de a fenomenologia colocar o problema dá uma abertura para que Deleuze sugira que, em relação à imagem e ao movimento, os fenomenólogos estão mais relacionados a um tipo de movimento particular: o movimento estroboscópico, a imagem-estroboscópica, e não à imagem-cinema, ao movimento cinematográfico, dois tipos de imagens que são bastante distintas³. Ou seja, para Deleuze (2009: 136), “a novidade da fenomenologia, a maneira em que levantam a questão da reprodução do movimento, e então da percepção, remete-nos a primeiro modo pré-cinematográfico”, reconstituirá o movimento não a partir de instantâneas, mas a partir de instantes privilegiados, isto é, de formas se encarnando.

Deleuze aponta que a fenomenologia vem a romper com um modo em que a Antiguidade remeteria às formas inteligíveis em si mesmas, transforma as coordenadas intelec-

³ Ressalta-se que para Deleuze é totalmente falsa a ideia de que o cinema tenha como base a imagem estroboscópica

tuais em coordenadas existenciais, também as formas que se encarnam não serão mais inteligíveis, mas serão imanentes ao campo perceptivo (*gestalten*), porém conservarão o modo de reproduzir o “movimento com e em função de coordenadas e formas. A partir desse momento, forçadamente, toda consciência é consciência de algo” (Deleuze 2009: 137).

A fenomenologia estaria como anterior ao cinema e não porque o ignoram, mas porque “seu problema, o que querem, é uma descrição pura da percepção natural” (Deleuze 2009: 137). Já Bergson, ao buscar responder o chamado de sua nova metafísica, captou “outro modo completamente distinto na produção de movimento” (Deleuze 2009:139). Seguindo a ciência moderna, que colocou o tempo como variável independente, realiza uma análise de movimento já não em função de instantes privilegiados, ou seja, “com formas e coordenadas, mas em função de um instante qualquer, ou seja, com instantes equidistantes” (Deleuze 2009: 139), com a finalidade de deduzir uma percepção do movimento puro, que não é a percepção natural.

Como aponta Alain Beaulieu (2003), Deleuze assinalará no livro *A Imagem-Movimento* que, ao buscar segurar a intencionalidade “na teia da noção de mundo”, a fenomenologia permanece “descansando em condições pré-cinematográficas”⁵.

Beaulieu assinala ainda que Deleuze teria considerado Bergson como aquele que mais bem conseguiu retirar a imagem de mundo em favor de “um fluxo de matéria onde não há ponto de ancoragem nem qualquer centro de referência atribuível” (Beaulieu 2003: 260). Ou seja, Deleuze encontrou em Bergson um aliado ao cinema-pensamento e buscará, a partir do primeiro capítulo de *Matéria e Memória*, extrair e radicalizar o pensamento bergsoniano⁶ para estabelecer uma nova adequação em que a imagem é igual ao movimento (IMAGEM = MOVIMENTO), devolvendo a propriedade da mobilidade aos cortes, “ainda condenados por Bergson por seu caráter de imobilidades”⁷ (Beaulieu 2003: 260).

Pois teria faltado a Bergson encontrar no cinema um aliado a sua teoria relacionada à Matéria, à Duração e à Memória; no entanto, o filósofo desconfiou do cinematógrafo como possibilidade de apresentar as relações entre as imagens-movimento, considerou-o um modo artificial de representação do movimento, ainda bastante relacionado a uma sucessão de instantes que não dariam conta de apresentar a imagem-movimento. Afinal, Bergson não pode acompanhar a evolução e as descobertas do cinema em sua compo-

⁴ ‘Descripción pura’ implica un cierto método que formalizó Husserl cuando habló del método fenomenológico” (Deleuze 2009: 137).

⁵ “Aux prises avec l’intentionnalité dans le filet de la notion de monde, la phénoménologie «en reste à des conditions précinématographiques»” (Beaulieu: IM 84).

⁶ Por ter visto a evolução do cinema e a possibilidade de percepção das imagens cinematográficas para além do instrumento que as projetava (o cinematógrafo), que soou artificial a Bergson, Deleuze acredita que na tela do cinema podemos ter a percepção pura do movimento, sem necessidade de termos como referência imagens que variam segundo um eixo vertical, mas imagens que alcançam o plano de imanência, reúnem-se em um respingo universal, com a vibração do universal.

⁷ “C’est donc au nom de cette nouvelle adéquation établie par Deleuze: «IMAGE=MOUVEMENT» (IM 86) que la propriété de mobilité est rendue aux coupes pourtant condamnées par Bergson pour leur caractère d’immobilité”.

sição com as imagens. Como argumenta Bogue (2003), “o mecanismo do cinema ilustra adequadamente as distorções de movimento inerentes à consciência, mas as aparentes dúvidas de Bergson sobre o próprio cinema são equivocadas”⁸.

Bergson renunciou à possibilidade de o cinema se apresentar como uma arte que expressasse um mundo de imagens-movimento, por acreditar que o mecanismo que produziria as imagens era demasiado artificial, revelando um mundo ainda mecanicista, pois só reproduziria uma sucessão de imagens de movimento e não mostraria as suas conexões com a duração e o todo. Porém, a percepção em relação às imagens não soa como sucessão de instantes privilegiados, de formas encarnando-se umas nas outras, “mas como uma imagem direta e imediatamente em movimento (...) uma imagem-movimento” (Bogue 2003: 21).

Bogue (2003) acrescenta que a teoria bergsoniana, retomada por Deleuze, não só seria a que melhor compreendeu essa relação imagem- movimento, mas também conseguiu conectar “essa diferenciação entre cortes imóveis (tempo abstrato) e movimento real (duração concreta)” diretamente às imagens apresentadas na tela de cinema⁹.

A proposição de Bergson indicaria então que não há dualidade entre imagem e movimento, como se a imagem estivesse na consciência e o movimento nas coisas, porque não há ainda nem consciência, nem coisa. Há até aqui, unicamente imagem-movimento, pois imagem está intimamente ligada ao que aparece, e o que aparece está em movimento. Se o que aparece está em movimento não há mais que imagem-movimento. E essas agiriam e reagiriam sobre todas suas caras e sobre todas as suas partes, até aparecer um centro de indeterminação. Até então, Deleuze (2009) explica que para Bergson haveria um em si da imagem, uma imagem não teria nenhum motivo para ser percebida. “Existem imagens que são percebidas e outras não. Um movimento pode muito bem não ser visto por alguém e ser uma imagem-movimento¹⁰” “(...) Não há mais que movimento, ou seja, não há mais que imagens. Então, literalmente, não tem coisa, nem consciência”¹¹ (Deleuze 2009: 148).

Para Bergson, a consciência, o cérebro, o corpo, seriam imagens-movimento sem nenhum privilégio, privilégio de coisa ou privilégio de consciência. Deleuze aponta: “[t]udo é imagem-movimento e se distingue pelos tipos de movimento e pelas leis que regulam a relação das ações e das reações em tal universo”¹².

⁸ The mechanism of cinema aptly illustrates consciousness’ inherent distortions of movement, but Bergson’s apparent misgivings about the cinema itself are misplaced... (Bogue 2003: 21)

⁹ In fact, Deleuze argues, it is Bergson himself who best understands such movement-images, and this differentiation of immobile cuts/abstract time and real movement/concrete durée provides an important first step toward the development of a general theory of cinema (Bogue 2003: 21).

¹⁰ O que nos afastaria da proposição de Berkeley de que “ser é ser percebido”.

¹¹ Bergson e as imagens. Deleuze (2009: 148) complementa que a fenomenologia conservou as categorias de coisa e de consciência transtornando a relação.

¹² Exemplo dado por Bergson em relação à molécula. A molécula seria uma imagem, pois é estritamente idêntica aos seus movimento. As moléculas não têm o mesmo movimento no estado sólido, gasoso, ou líquido. Variam segundo leis (relação de uma ação e de uma reação), mas lembre que as leis para o estado líquido não são as mesmas para o gasoso ou sólido.

Define, portanto, uma identidade para imagem = movimento e diz que Bergson ainda agrega um ponto importante ao afirmar que não apenas imagem = movimento e sim, imagem = movimento = matéria.

Colocará então esta tripla identidade. Explica que a primeira identidade da matéria deriva da imagem-movimento. Porque imagem é igual ao movimento, e que a matéria é igual à imagem = movimento. E esta conciliação iria bem, pois imagem e matéria seriam aquilo que não tem virtualidade. Bergson dirá que na matéria não há nada oculto. Claro que há coisas que não vemos e cada vez mais existem instrumentos mais complexos que nos mostram isso. Como ressalta Deleuze (2009: 150):

Mas há uma coisa que eu sei como a priori, como independente da experiência, segundo Bergson: se na matéria pode haver muito mais do que vejo, não há algo distinto do que vejo. Neste sentido não tem virtualidade. Então, na matéria não pode haver mais do que movimento. (...) há imagens que não vejo, nem por isso deixam de ser imagens. (...) a imagem não existe em absoluto por referência a consciência, posto que a consciência é uma imagem entre as outras.

Assim, antes de aparecer um centro de indeterminação, uma percepção privilegiada, ou um retardo, uma imagem que não prolongará imediatamente uma ação sofrida em uma reação executada, este universo, este plano de imanência poderia ser pensado como um universo maquínico das imagens-movimento¹³.

Sauvagnargues (2013) argumenta que esse realismo da imagem-movimento implica que a imagem é movimento e, também matéria, sempre envolvendo uma relação de força, vibrações de movimentos entre matéria.

Assim, no plano das imagens-movimento, tal qual Bergson apresenta no primeiro capítulo de *Matéria Memória* (1999), as imagens estão a variar, chocam-se umas com as outras, agindo e reagindo entre si, não estão a variar em função de uma imagem e, mesmo quando vier a surgir um sistema acentrado, como o caso do cérebro no vivente, que poderá retardar uma ação sofrida e apresentar ou não uma nova reação, isso não anulará o universo maquínico de variação universal, pois o cérebro é uma imagem, assim como o olho. Desse modo, as imagens não têm nenhum motivo para variar em função da imagem especial.

Há ainda um outro aspecto relacionado à percepção da imagem, que implica em uma outra diferenciação entre a fenomenologia e o bergsonismo, no que tange à consciência. Deleuze (2009: 139) argumenta que, enquanto “os fenomenólogos conservaram a metáfora do olho” — em que um sujeito tem ou carrega a luz, e que a luz vai da consciên-

¹³ Deleuze (2009) coloca que não é um universo mecânico, mecanicista, pois não se trata de conjunto fechado. Lembra que para Bergson o Todo é aberto. Também porque não procede por cortes imóveis de movimento, mas por cortes móveis. E por fim o universo das imagens movimentos vai muito além das ações de contato, vai a distâncias tão grandes como se queira.

cia às coisas¹⁴ — Bergson diria exatamente o contrário: “a luz está nas coisas. São as coisas que pertencem à luz, são as coisas que são luz”.

Bergson acabaria por construir um mundo sem sujeito, uma filosofia sem sujeito, pois se são as coisas que são luz, o que faltaria para podermos percebê-las? A escuridão, a tela negra. Ou seja, segundo Deleuze (2009: 139), haveria a seguinte fórmula em Bergson: “Se há foto, a foto está tirada nas coisas”. Em nosso caso, nós somos a escuridão necessária para perceber as coisas, não somos nós que as iluminamos. A imagem-luz é a outra cara da imagem-movimento, que pode ou não se relacionar com o vivido, pode ou não ser percebida.

Ao relacionar a luz como a outra cara da imagem-movimento, Bergson conseguiria sustentar a relação, a tripla identidade: imagem = movimento = matéria, e que Deleuze conseguirá atualizar no pensamento-cinema, conseguindo também mostrar como Bergson cria uma filosofia à altura das descobertas científicas da época, sobretudo a teoria da relatividade de Einstein, neste caso, em relação à invisibilidade da luz e à relatividade limitada — um novo tipo de equação entre as linhas de luz, em que há a inversão da relação entre linhas rígidas e linhas luminosas, em que a primeira é apenas aparência — constituindo um mundo de luz.

Por conseguinte, nesse mundo percorrido por imagens-movimento e imagens-luz, em que “a imagem em sua natureza mais profunda é algo que sofre uma ação, algo que exerce uma reação” (Deleuze 2009: 142), e que o seu conjunto de ações e reações compõe o universo maquínico das imagens-movimento, apresentando um mundo composto de excitações e vibrações, acabará tanto por retirar o privilégio do olho em relação à percepção das imagens, já que também é uma imagem-movimento; bem como ampliam a possibilidade de que outros sentidos também possam perceber outras imagens, pois poderia haver imagens-sonoras, imagens-táteis, que se pluralizam na e para além da apresentação da imagem-movimento pelo cinema.

Como expõe Sauvagnargues (2013: 47):

O cinema não é “uma arte da imagem” no sentido comum (da reprodução clichê), mas a arte responde à imagem-movimento como um estado físico. O cinema é especialmente interessante, mas não detém uma posição privilegiada em relação à imagem, e de modo algum se limita ao visual, pois diz respeito a todas as aparências sensíveis. Há também imagens sonoras, ou imagens táteis (opsigns, sonsigns, tatissigns). De uma arte para outra, a natureza das imagens varia e é inseparável das técnicas: cores e linhas para a pintura, sons para música, descrições verbais para o romance, imagens-movimento para o cinema.

Assim, o cinema consegue apresentar imagens conectadas às outras artes, como a imagem-sonora, por exemplo, bem como conectar-se à pintura e fabular as colorações

¹⁴ La conciencia será luz que, de otra manera, se posaría sobre algo. Ven ustedes, es la idea de la conciencia-luz, las cosas en la oscuridad y el haz de conciencia (...).

entre linhas e cores no universo maquínico e inventivo das imagens-movimento.

Trabalhada a relação entre imagem-movimento e consciência, sobretudo, em relação à filosofia, como o cinema pode pensar essa relação e uma suposta pretensão passada em buscar ancorá-lo como artes das massas para, através dele, provocar um choque para uma conscientização massiva das classes?

História e Imagem-movimento – o esquema sensório-motor

Muito se acreditou no início do cinema que ele possibilitaria um pensamento coletivo, que levasse à tomada de consciência encaminhada para um desejo de massa, como a revolução. Por exemplo, a possibilidade de construção de imagens que tentassem exprimir e expor um pensamento em que, em contato com um choque entre as imagens operado por certos jogos lógicos da montagem fílmica, o oprimido percebesse a necessidade de se revoltar frente às injustiças do opressor e, assim imbuir-se em um espírito de luta para tomar o poder e entregá-lo aos verdadeiros mercedores, o povo.

Acreditava-se que tal imagem de pensamento projetada na tela do cinema causaria os efeitos pretendidos em quem a ela assistisse. Ora, a possibilidade de fazer o povo ter acesso ao pensamento que poderia iluminá-lo não tornou possível a tomada de consciência coletiva em nenhum lugar, ou melhor, mesmo que possa ter realizado ou afetado consciências, essas não se modificaram em um sentido universal. Talvez, Heidegger já tivesse antecipado uma distância entre ter a possibilidade “de” e, que essa possibilidade produza seus efeitos esperados. “O homem sabe pensar a medida em que tem a possibilidade de pensar, mas esse possível ainda não garante que sejamos capazes de pensar” (2006: 203), nos diz Deleuze citando Heidegger.

Eis o que faltava, “o povo”. No entanto, esse povo já estava no mundo, mas não necessariamente representava a figura que se queria representar como modelo. Glauber Rocha mostrou em *Terra em Transe* (1967) que o povo não é necessariamente quem o representa, no caso o povo não é nem sequer o personagem Jerônimo (Francisco Milani), “homem pobre”, operário e, presidente do sindicato que almeja o lugar de fala. Quando no filme, o “povo”, representado pelo ator brasileiro Flávio Migliacio, tenta tomar a voz para dizer que o povo não é Jerônimo, a voz desse povo é muito extrema e muito distante dos discursos de verdade, dissonante às representações e não logra encarnar-se em uma figura discursiva já pensada, assim, ela tem que ser calada, morta, em outros casos “melhorada”. *Terra em Transe* (1967), apresenta uma montagem, um jogo de imagens contrastantes, em que as imagens se chocam, vibram, atritam entre si, intervalam puras sensações entre as ações e reações que se atualizam ou não na tela. A própria história ou narrativa do filme parece não prevalecer, mas sim estar subordinada às composições entre imagens-visuais e sonoras, procedimento que pode ser percebido pelos diálogos e distanciamentos entre os discursos e as vidas representadas pelos personagens.

Na cena citada neste filme de Rocha (1967), percebe-se que a intenção não é representar a realidade, a partir da trepidação da câmera ou dos gestos teatrais exagerados exaltando personagens alegóricos. Mas, também há a incorporação do som para intensificar a cena que vem logo em seguida, na qual o personagem Vieira (José Lewgoy) é carregado pela multidão em clima de festa e vitória, enquanto ouvimos uma música próxima de um ritual, atravessada por um violino que nos oferece uma possibilidade de percepção próxima a uma consciência em transe, bem distante de um som de festa pertinente ao que usualmente seria apresentado em tal cena. Essa não se compõe com um tema próximo ao carnaval e que poderia dar uma representação mais lógica e linear. A composição de cena põe a realidade em tensão contrastando os sentidos ao não caminhar de forma lírica ou em uma linearidade que busque representar sentimentos de identificação. As imagens sonoras e visuais contrastadas nos propõem um choque.

Esse possível choque no encontro com o bloco de sensações composto pelo visual e sonoro não nos dará uma percepção total, nem tampouco coletiva, pois, ao contrário do que se acreditou na modernidade, não parece haver sujeito fora da imagem, nem uma essência de sujeito universal que viria como uma luz transmitindo verdades, iluminando o povo já pensado. Também não haveria uma imagem de sujeito que afete a todos, a luz que percebemos refletida na tela nos apresentando as imagens do filme, não chegará ao público de maneira idêntica. Por vezes, o cinema aposta mais na experiência e brechas abertas às sensações, do que na constatação de fatos para atingir o espectador.

Assim, sem perder de vista o campo da educação e suas conexões com o cinema, vale perguntar: por que acreditar na força das imagens para se pensar em um percurso pela/com/na experiência e passar a criar atritos aos conhecimentos habituais?

Simplesmente, por se acreditar que pensamento quando desmoldado de seus padrões poderia desencadear uma consciência que se constrói sem se saber previamente a que destino, e que borra a imagem de um sujeito estruturalmente constituído, lançando-o para fora de suas dobras. Tal movimento, implicaria na ideia de potencializar uma educação que se busque afetar, em um sentido deleuziano-bergsoniano — e não apenas constituir juízos e treinar ações —, aceitando o drama da vida e sua ilogicidade a-linear.

O pensamento que tende a vincular imagem ao olho, à visão e, conseqüentemente ao que se pode reconhecer, relacionar e compreender, tende a entender que as formas de percepção são invariantes de indivíduo a indivíduo, talvez por apoiar-se sobretudo na história ou em figuras de representação para se pensar o humano, desconsiderando a possibilidade de que a história é constituída por rupturas que invertem relações fixadas por saberes constituídos, bem como a forma com que cada indivíduo percebeu e reagiu a tal mudança.

Terra em Transe (1967) em seu procedimento de apresentar imagens-contrastes — como no caso de imagens visuais e imagens sonoras que atritam e potencializam vibrações para um possível choque no modo de sentir e compreender do espectador — constrói uma relação entre cinema e pensamento, em que as imagens se diferenciam

continua e complexamente, apresentando não só uma certa aberrância em seus jogos de montagem, como também apresentam uma certa virtualidade imagética que constrói e apresenta na tela uma certa memória para o mundo, uma memória não psicológica, em que, sobretudo, pela conexão com a música, dão-no uma imagem-tempo direta.

Música e imagem-tempo direta

Deleuze, ao falar de sua hipótese de que o cinema poderia nos apresentar uma imagem-tempo direta, refere-se a uma inversão da subordinação do tempo ao movimento. Na imagem-tempo, o tempo poderia ser-nos apresentado sem a necessidade de estar correlacionado à sequência de movimentos, não precisaria vir por sequência de planos que expressassem cronologicamente a um passado, presente, futuro.

Nossa própria mente não funciona assim, operamos por saltos em nossa memória antes de tomarmos uma decisão, antes de essa resultar em uma ação. Pensando com Deleuze e Bergson, nem sempre os saltos que operamos em nossas mentes nos colocam em uma região que nos dá uma resposta certa. A própria ideia de presente estaria entre um passado recente e um futuro porvir. É o tempo como intensidade e não como cronologia.

Em nosso recorte de um plano de imanência não paramos de nos deslocar, não paramos de nos intensificar e nossa mente não para de trombar com a efemeridade da natureza. Também não percorremos o plano de imanência apenas reconhecendo coisas, pois ele não está marcado por uma lógica irreversível de relações. Utilizamos essas relações para pensar e nem sempre elas bastam. O vivente não se contenta apenas com perceber e reconhecer para realizar uma ação, complexidade que é ampliada conforme o desenvolvimento de cérebro.

Em relação ao cinema, Deleuze acredita e nomeia algumas possibilidades de imagem-tempo. Sabemos que a mais conhecida e discutida é a imagem-cristal, muitas vezes por uma certa imobilidade da câmera. Também há imagem-tempo na desconexão das sequências de planos que nos dariam normalmente a ideia do Todo, da Duração. Mas esse Todo dado pela montagem em decorrência da imagem-movimento nos apresenta um sistema ainda demasiadamente linear, por mais que se alternem passado, presente e futuro. O Todo conectado à imagem-tempo se aproxima mais da vida, a qual não tem sequência lógica e nem tampouco apresenta os fatos ligados uns aos outros para nos dar uma explicação.

Geralmente vemos o livro *A imagem-movimento* relacionado ao cinema pré-guerra e o livro *Imagem-tempo* com o cinema pós-guerra. Ou ainda, o primeiro estaria relacionado ao tempo extensivo, e o segundo ao tempo intensivo. Sabemos, contudo, que Deleuze, mesmo em *Imagem-Tempo*, aponta-nos que não só de movimentos extensivos se compõe a imagem-movimento, também pertencem ao plano os movimentos-intensivos (a luz) e um infundado movimento das almas (sublime). No entanto, tais movimentos mostrados

no cinema de pré-guerra ainda implicam uma subordinação do tempo a eles, ao mesmo tempo em que podem nos despertar a complexidade do Todo cambiante em decorrência de “um absoluto do movimento dos corpos, um infinito do movimento da luz, um infundado movimento das almas: o sublime” (Deleuze, 2006: 303-304).

O que o cinema pós-guerra conseguirá realizar é a liberação dessa subordinação do tempo ao movimento. São muitas as características apontadas por Deleuze nesse novo cinema, uma das quais, a possibilidade de mudança da imagem-ação em sua relação com o cinema histórico. Outra novidade do novo cinema será a chegada do som e as relações que alguns cineastas criaram com ele. Sabemos que antes até tínhamos músicas improvisadas ou programadas que acompanhavam o filme, enquanto assistíamos às imagens. Mas a possibilidade de junção entre som e imagem criou-nos outras relações no modo de a percebermos.

No começo, buscou-se a sincronia e a representação da imagem pelo som, uma certa subordinação do som à imagem. Mas, conforme o pensamento do cinema foi-se desenvolvendo, o som teve a possibilidade de adquirir uma potência própria e ser percebido como imagem, uma imagem-sonora.

Herzog (2014) nos diz que a música cria uma textura ao estado de espírito (mood) e que a câmera deve acompanhá-la com paixão. Deve-se tentar tocar a alma do ser humano, cada cineasta deve desenvolver sua própria técnica e tocar a alma do ser humano, precisa ter suas próprias experiências de vida e desenvolver técnicas além das que bastam aos jornalistas.

Se a imagem-sonora se potencializou, será que também não ajudou a potencializar a própria cena audiovisual? Afinal dificilmente conseguimos desgrudar uma da outra quando a percebemos. Deleuze (2006: 305) nos fala da possibilidade da imagem-sonora ser uma imagem-tempo direta tendo como intercessor o pensamento nietzschiano:

a imagem visual vem de Apolo que a põe em movimento segundo uma medida e lhe faz representar o todo indireta e mediatamente por intermédio da poesia lírica ou do drama. Mas o todo é capaz também de uma apresentação direta, de uma imagem "imediate" incomensurável para a primeira, e dessa vez musical, dionísia: mais próxima de um querer sem fundo do que de um movimento.

Quando a imagem-sonora passa a ganhar força, surge a possibilidade de quebras cognitivas advindas da maneira habitual em que as recebíamos. A música foi uma dessas. Arrisca-se dizer que até ajudaram a compor o que seriam os chamados gêneros¹⁵ de filmes (comédia, aventura, suspense...).

Mas, embora a música continue atrelada a um gênero, alguns cineastas passaram a utilizá-la de uma maneira contrastante ao habitual. Essa prática poderia causar certa in-

¹⁵ Parece importante colocar que os gêneros não precederiam o início do cinema e talvez nem afetariam a composição, o enredo ou roteiro (quando houver). Talvez o que possa ser mais importante é o estilo e os problemas que cada cineasta apresenta.

discernibilidade entre a habitual percepção visual e sonora. Haveria então uma conexão com a imagem-tempo deleuziana?

Deleuze (2006: 303) usa Hans Eisler para pensar a questão da música:

É que as imagens movimento, as imagens visuais em movimento exprimem um todo que muda, mas exprimem indiretamente, de tal modo que a mudança como propriedade do todo não coincide regularmente com nenhum movimento relativo das pessoas ou coisas, nem mesmo com o movimento afectivo interior a uma personagem ou um grupo: exprime-se diretamente na música, mas em contraste ou em conflito, em disparidade com a imagem visual.

Mesmo se o contraste for visto como conflito, e às vezes o é, ele é conflito apenas por estarmos habituados a um condicionamento do som à imagem visual e por esquecermos que essa forma tende a legitimar uma “consciência da imagem”; vejo e reconheço, ouço e identifico.

Como já vimos, essa consciência está em transe e o exemplo de Eisler, citado por Deleuze, parece um forte indício de como uma dissociação entre o que nos é dado como certo ou verdadeiro em uma falsificação de verdade possa também ser desmontado ou desmoldado pelo encontro com essas artes modulatórias - cinema e música, que não carregam nenhuma consciência.

O cinema modula a luz em um movimento de variação contínua em que o que é apresentado está sempre mudando, pois toda imagem implica mudança. A música também não deixaria de ser uma modulação, mas ao invés de ser modulação de ondas luz, seria uma modulação de ondas sonoras.

O contraste entre imagem sonora e visual parece potente para afirmar a produção de outras formas de aprendizagem e de coexistências entre imagens sem serem apenas por similitudes, não encarcerando a cognição a um reconhecimento ou entendimentos universais, expandindo e podendo intensificar outras percepções possíveis.

Em *Lições da Escuridão* (1992), a percepção dada com a câmera que sobrevoa o deserto em chamas parece adquirir uma potência incrível com a sonoridade da música clássica que ouvimos, percepção sonora e auditiva que nos são apresentadas pela imagem audiovisual e pode nos afetar colocando-nos em contato com uma consciência que se faria sentir, entramos no Tempo, na Duração não psicológica, em uma Memória-Mundo. As imagens desse filme se potencializam em uma significação desarranjada, ou melhor, em significações lançadas a um retorno que não remete ao mesmo e não nos deixam reproduzir as mesmas apreensões. Herzog apresenta-nos uma imagem-consciência em contraste, uma imagem-alienígena que viria ao nosso encontro entre atualizações disjuntivas ópticas e sonoras, abrindo um campo de virtualidade. Cada um, cineasta e/ou telespectador, comporá na imanência uma nova atualização, com mais intensidade caso esteja aberto ou receptivo às forças das sensações e seus perceptos e afectos pulsantes.

Lições da Escuridão (1992) é composto em atos, em tomadas que Herzog busca uma

outra relação com a duração, tomadas longas que possam fazer sentir uma sensação de quase infinitude e que, em seu conjunto, componham “uma memória para a humanidade”, ao mesmo tempo que cada tomada possa funcionar independentemente de sua relação com o todo fílmico, ao permitir que “as imagens revelem sua verdadeira potência” (Herzog, 2014: 192). Esse filme mescla personagens humanos e inumanos (objetos, paisagens, música) deslocados de uma relação de verdade que os associe facilmente a fatos históricos e identidades moldadas. Se podemos dizer que Herzog documenta a guerra do Iraque, mesmo que o cineasta nos conte que são imagens “captadas por alienígenas”, os fatos apresentados obedecem apenas à vontade do diretor e aparentam fugir de uma verdade absoluta a qual estariam destinados no gênero documentário. Cada um tem a chance de construir sua verdade em meio a uma poesia imagético-sonora contorcionista. *Lições da Escuridão* (1992) faz nascer na tela percepções não-humanas, fabula a vida entre contrastes.

Herzog (2014) acredita que nunca uma personagem deva ser introduzida logo no início de um filme e, em cada ato de *Lições da Escuridão* (1992), vemos esse procedimento ser realizado não só com as pessoas que aparecem no filme, mas há também a criação de personagens que são objetos, paisagens e a própria música. Por outro lado, ainda em relação à música, o cineasta nos diz que ela não se inicia quando uma cena começa, ela deve ser introduzida aos poucos. No ato VII de *Lições da Escuridão* (1992), a música surgirá após o início de uma tomada aérea e não estará subordinada à imagem visual nem tampouco funcionará como um *Leitmotiv*, que viria introduzir ou rerepresentar uma personagem, mas, criativamente, dará vida a si mesma como personagem, como uma duração que se intensifica e se espalha entre as imagens visuais, cria-se uma imagem que adquire um certo volume, ganha texturas, num encontro em que a câmera precisa dançar e criar uma coreografia. A “imagem tem que acessar a vida”, diz Herzog (2014), “tanto faz o que vai criar”, e acrescenta, “falta-nos atingir sentimentos” que não vêm só com a compreensão. A cena do ato VII contrasta intensidades de luz e movimento, atrita imagens visuais infernais de explosões e fogo, com a duração musical, compondo não somente uma imagem-tempo, mas uma imagem-contraste que busca acessar a vida em sua dramaticidade e intensificar afectos e perceptos que povoam um pouco desse tempo puro.

O cineasta ainda nos diz que tem de se “ir rápido e atingir a alma do ser humano” e para isso “nós precisamos ter experiências de vida para entender o coração do homem” (ibid.). Continua indicando que, para realizar algo assim pode se ter intuição, mas “não há técnica para a intuição”, é preciso acumular “experiências”, atravessar “a pé o Saara”, juntar muitos “elementos que nos deem experiências de vida” (ibid.). Nosso pensamento quando provocado a pensar outras imagens parece também precisar caminhar por paisagens desérticas.

Acreditamos que a cena aqui discutida nos abra portas e as deixem abertas para podermos entrar e sair da/na cena, para pensarmos outras possibilidades à educação com/pela/entre imagem. O caminho pelo reconhecimento, pela articulação de saberes,

pelas formas instituídas, nos dá o mundo, mas que outros mundos poderíamos deixar aparecer, coexistir, criar, pelo caminho da poesia, das experimentações e das composições variáveis?

A cena de Herzog que apresentamos não aparenta figurar o primeiro mundo, o mundo fundado das representações. Embora reconheçamos ou imaginemos o fato-local que nos é dado (Iraque) e possamos reconhecer o estilo de música utilizado (clássico), além da tomada aérea que nos dá um tipo de percepção da paisagem, a junção entre elas somada ao estilo do diretor alemão parece retirar a imagem atrelada a uma transmissão de informação e não nos submeter mais a uma análise de fatos e/ou aplicação de técnicas.

O que a imagem apresenta pode nos embaralhar memórias psicológicas e sentimentos. Suas forças e sensações a nós lançadas nos conduziram a outro estado e a possíveis mudanças. O belo e o sublime são quase que desfigurados, as explosões e a fumaça ganham outras potencialidades as quais somos convidados a dançar, a desterritorializar nosso pensamento e nos abrir à experimentação, nos fluxos contorcionistas de uma percepção desarranjada.

De todo modo, os sentimentos humanizados em direção ao reconhecimento do que identificamos não nos ajudam a compreender a estética dessa imagem. As regras de percepção submetem-se a um embaralhamento. O belo não encontraria suas correspondências habituais, e talvez mais diferenças se fizessem possíveis de existir. Do mundo-dado, ao “dado-mundo” lançado à sorte, aberto ao acaso, rodopiando entre outras imagens e sons. Em cada aposta, um novo território, novo mundo que possa coexistir com outros.

Quantas ressonâncias e dissonâncias se apresentam como possibilidades para a educação?

Implicações em aberto para a imagem-contraste

Quantidade de informação não resolveria o problema de uma educação interessada no pensamento, na afecção e na criação, mesmo que acreditássemos que soma de fatos pudessem transformar uma qualidade. Mas apostamos que mais chance de encontros com imagens com potência para intensificar afectos possam também rearranjar sentimentos e uma atualização sensível libere pensamentos que possibilitem novas formas de agir. Vimos que Herzog nos propõe atingirmos sentimentos e não acreditamos que sejam sentimentos institucionalizados. O diretor não parece concordar com instituições, ou melhor, com o modo que trabalham, em seu caso com a imagem.

No caso de *Lições da Escuridão* (1992), temos uma imagem-contraste dada pelo cinema que é pensada e criada em sua conexão sonora e visual. Quando essa imagem aparece, ela aparece já conectada, vem junto, embora seus efeitos não estejam dados. Em que sentido o contraste poderá marcar uma quebra cognitiva? Ou nos apontar que a maneira que estamos habituados a receber uma forma não usual entre junção imagem-som

possa deslocar usos de linguagens que não nos remeta à consciência “de”? Pois apostamos mais em uma consciência em transe, a ser atualizada pela possibilidade de um encontro em que podemos sentir diferentemente, atualizando qualidades não universais ao desfazer hábitos e inverter lógicas não paralisadas no meio e no espaço.

Parece-nos pertinente e desafiador também ocupar os territórios educativos, institucionalizados muitas vezes, e nos juntar ao combate de abrir brechas que ventilem outras possibilidades de existências, de vidas, além das programadas em meio a esses. Há sempre um risco em ser pego pela representação, pela reprodução, mas o risco faz parte do drama da vida.

O risco assumido por Herzog, na cena a que nos referimos, documenta texturas sonoras de fumaça, tomadas acrobáticas e o sublime da fumaça do óleo em chamas, que se levanta e dança em escalas, desterritorializando junções de imagem e música, abre espaço para que também coloquemos em movimento nossas formas de perceber e sentir com e pelas forças imagéticas que podem nos atingir. Às vezes de uma maneira tão intensa que sequer reagimos a elas, não encontramos sentimentos para aplicar, pois estão desarranjadas por um som, uma visão de um novo signo que vibra no afecto. Quanto menos nos importariamos em tentar reconhecer, avaliar ou validar fatos.

Teria uma imagem como essa o poder de nos transformar? Diríamos que não. A imagem pode nos afetar ou não, e mesmo que afete, uma mudança de qualidade pode levar tempo para se efetivar. Como também não acreditamos que uma nova qualidade se resolva nos estados de coisas, no instante em que se atualiza. Um acontecimento não se esgota no que atualiza, como pode também não vir a se atualizar. Mas um certo atrito na relação com as imagens, uma imagem-contraste ou uma imagem-choque, pode nos dar um intervalo em que o pensamento se ponha em deriva e com ele devenham novas ideias, já que a ideia também é uma imagem.

BIBLIOGRAFIA

- Bergson, H. (1999). *Matéria e Memória*. São Paulo: Martins Fontes.
- Bogue, R. (2003). *Deleuze on Cinema*. New York: Routledge Publishing PLV.
- Beaulieu, A. (2003) “La Réforme du Concept Phénoménologique de «Monde» par Gilles Deleuze”. *Studia Phaenomenologica* 3+4: 257-287.
- Deleuze, G. (2006). *A Imagem-Tempo - Cinema 2*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Deleuze, G. (2009). *Cine I: Bergson y las Imágenes*. Buenos Aires: Cactus.
- Deleuze, G. (2011). *Cine II: Los Signos del Movimiento y el Tiempo*. Buenos Aires: Cactus.
- Fialho, A. L. C. (2021). *O Cinema em Gilles Deleuze: apontamentos sobre a imagem-movimento*. *Humanidades Em diálogo*, 10, 41-55.
<https://doi.org/10.11606/issn.1982-7547.hd.2021.159235>.

- Herzog, W. (2014). *A Guide for the Perplexed: Conversations with Paul Cronin*. New York: Farrar, Straussvand, Giroux.
- Herzog, W. (Diretor). (1992). *Lessons of Darkness* (Filme). Canal+; Première; Werner Herzog Filmproduktion.
- Novaes, M. P. A (2014). *Potência do Contraste na Cena Dramática*. Dissertação (Mestrado em Educação). Campinas/Unicamp.
- Novaes, M. P., & Amorim, A. C. R. (2021). “Uma imagem-contraste: a ironia entre disjunções sonoras e visuais”. *Aprender* (Vitória da Conquista): 196-211. <https://doi.org/10.22481/aprender.i25.8945>.
- Rocha, G (Diretor). (1967). *Terra em Transe* (Filme). Difilm; Mapa Filmes.
- Sauvagnargues, A. (2013) *Deleuze and Art*. (S. Bankston, Trad.). London/New York: Bloomsbury Publishing PLC.