



MARCUS PEREIRA NOVAES

**"A POTÊNCIA DO CONTRASTE NA CENA
DRAMÁTICA"**

CAMPINAS

2014



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

FACULDADE DE EDUCAÇÃO

MARCUS PEREIRA
NOVAES

**“A POTÊNCIA DO CONTRASTE NA CENA
DRAMÁTICA”**

Orientador(a): Prof. Dr. ANTÔNIO CARLOS RODRIGUES DE AMORIM

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós- Graduação em Educação da Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas para obtenção do título de Mestre em Educação, na área de concentração de Educação, Conhecimento, Linguagem e Arte.

ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA TESE
DEFENDIDA PELO ALUNO MARCUS PEREIRA NOVAES
E ORIENTADO PELO PROF.DR. ANTÔNIO CARLOS REODRIGUES DE AMORIM

Assinatura do Orientador

CAMPINAS
2014

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca da Faculdade de Educação
Rosemary Passos - CRB 8/5751

N856p Novaes, Marcus Pereira, 1977-
A potência do contraste da cena dramática / Marcus Pereira Novaes. –
Campinas, SP : [s.n.], 2014.

Orientador: Antônio Carlos Rodrigues de Amorim.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de
Educação.

1. Educação. 2. Diferença (Filosofia). 3. Pintura. 4. Cinema. 5. Cognição. I.
Amorim, Antônio Carlos Rodrigues, 1968-. II. Universidade Estadual de Campinas.
Faculdade de Educação. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: The potency of the contrast in the dramatic scene.

Palavras-chave em inglês:

Education

Difference (Philosophy)

Painting

Cinema

Cognition

Área de concentração: Educação, Conhecimento, Linguagem e Arte

Titulação: Mestre em Educação

Banca examinadora:

Antônio Carlos Rodrigues de Amorim [Orientador]

Daniel Soares Lins

Silvio Donizetti de Oliveira Gallo

Data de defesa: 15-05-2014

Programa de Pós-Graduação: Educação

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
FACULDADE DE EDUCAÇÃO

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

A POTÊNCIA DO CONTRASTE NA CENA DRAMÁTICA

Autor : MARCUS PEREIRA NOVAES

Orientador: Prof. Dr. ANTÔNIO CARLOS RODRIGUES DE AMORIM

Este exemplar corresponde à redação final da Dissertação
defendida por MARCUS PEREIRA NOVAES e aprovada pela
Comissão Julgadora

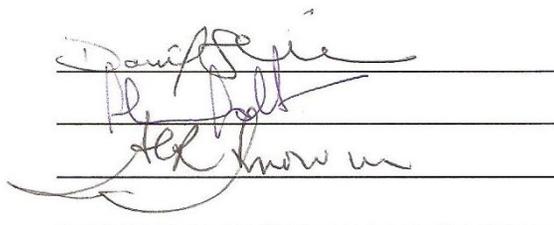
Data: 15/05/2014

Assinatura:.....



Orientador

COMISSÃO JULGADORA:



2014

Resumo

O trabalho busca conectar filosofia e arte no campo da educação, pensando a urgência de apontar fissuras de uma constituição moderna fechada em uma estrutura de um sujeito vinculado a saberes autorizados a dizê-lo como verdade. No campo das artes em seu estreito vínculo com as imagens, apostaremos neste trabalho em um tipo de imagem, que chamaremos de imagem-contraste, contraste em uma conexão com a filosofia da diferença, com a qual pensamos ser importante para a intensificação do entre polos: gênero, classificação, juízo. Encontro com esses tipos de imagens que poderia permitir o pensamento, pensar no intervalo, escapando à identificação e ao reconhecimento imediato de gêneros e modelos estéticos universais. Parece possível, no encontro com imagens, termos uma oportunidade de sentir algo diferente, mas que ainda não necessariamente sabemos o quê.

palavras chave: educação, filosofia da diferença, pintura, cinema, cognição

Abstract

This work seeks to connect Philosophy and Art into the field of Education, thinking the urgency of pointing fissures of a modern constitution closed in a structure of subject linked to knowledges authorized to say it as a truth. In the field of Arts in its closed link with the images, we bet on this work in a sort of image, that we called contrast-image, contrast in a connection with the philosophy of difference, with which we think to be important to the intensification between poles: genre, classification, judgment. An encounter with this kind of images that could allow the thought to think in the interval, escaping from the identification and the immediate recognition of genres and universal aesthetic models. It seems possible, in the encounter with images, to have the opportunity of feeling something different, which we cannot necessarily know what it is.

Key-words: education, philosophy of difference, painting, cinema, cognition.

Sumário.

Resumo.....	vii
Abstract	ix
Dedicatória.....	xiii
Agradecimentos.....	xv
Apresentação	17
Introdução	21
Capítulo I - Pensamento e Cinema.....	27
O Enunciado, a imagem e a percepção.....	27
A imagem entre Bergson e Deleuze	31
Imagem.....	31
Imagem e consciência	35
Universo maquínico das imagens-movimento	38
Luz a outra face da Imagem-movimento.....	40
Imagem-movimento e imagem-contraste: entre consciência e cognição	47
Stanley Kubrick e Coppola: a sutileza da ironia em um possível confronto com a natureza humana.	54
Capítulo II - O Cinema e a Luz - modulações das sensações.....	59
Luz e Pensamento	59
Imagem-movimento no cinema: relação com o intenso e o extenso.....	61
Fritz Lang e Kim Ki-duk : imagens entre luz e sombras e música...silêncio.	65
Capítulo III - O Contraste.....	73
Roteiro pulsante: A trama da vida e o drama	73
Cena Dramática: Som, Câmera, Contraste!.....	74
Música e Imagem-tempo direta.....	75
Herzog: música e imagem-visual, possíveis sensações que poderiam criar novas texturas afectivas na percepção de nuances.	80
Capítulo IV - Pintura, Imagem Cinematográfica e Cena Dramática.....	87
Vida: A Grande Sopa	87
Pensamento de oposição e pensamento de alternância	89
A Potência do Conteúdo Expressivo Dramático em Van Gogh.....	91
O Figural	94
Pintura e Cinema	100

Cinema e Pintura	101
Alain Resnais e Akira Kurosawa: Van Gogh para além da representação e significação.....	101
Pintura em movimento e atravessamentos sonoros.....	104
Capítulo V - Educação e experiência: a figura do contraste como afirmação da diferença em uma estética de vida complexa.....	107
Modulação e a importância da mobilidade do conceito	107
A modulação e a linguagem analógica.....	109
Pintura e Modulação	113
Som e modulação	118
Cinema e modulação	121
Modulação entre pintura, som, cinema e pensamento.....	122
Imagem-contraste e educação	125
REFERÊNCIAS	131

Dedicatória

*À Hellen pelo amor, cumplicidade e
dedicação nessa solidão a dois*

*Aos meus pais, Mario e Margarida Novaes,
pelos afetos e ensinamentos para uma
composição de vida alegre e ética.*

Agradecimentos

Ao Prof. Dr. Antonio Carlos Rodrigues de Amorim pela orientação atenciosa e constante incentivo à pesquisa, ao estudo e à escrita dessa dissertação e outros trabalhos que acompanharam meu percurso de mestrado.

Ao Prof. Dr. Sílvio Donizetti de Oliveira Gallo pelo acolhimento, introdução e aprimoramento ao pensamento filosófico.

Ao Prof. Dr. Luiz Benedicto de Lacerda Orlandi pela generosa recepção em suas aulas, rigorosidade nas discussões filosófica e consentimento da entrevista que compõe a bibliografia dessa dissertação.

À Prof.^a Dra Ana Maria Inácio Godinho Gil pelos encontros e adensamentos dos conceitos e pelo carinho em nossas conversas.

Aos professores, Prof. Dr. Wenceslao Machado de Oliveira Jr e Prof. Dr. Milton José de Almeida, pela oportunidade de trabalho e aprendizagem nos estudos com as imagens durante suas disciplinas e também no Programa de Estágio Docente (PED).

Ao Prof. Dr. David Martin-Jones pelos ensinamentos e aprofundamento nos estudos fílmicos e televisivos, por ocasião do meu estágio de pesquisa na Universidade de Glasgow, dentro do Programa Santander Universidades.

Ao Prof. Dr. Daniel Soares Lins e à Prof.^a Dra. Davina Marques pelo aceite do convite em participar da leitura e discussão desta dissertação.

Ao grupo de Pesquisa OLHO e Humor Aquoso pelas generosas trocas de pensamentos e discussões contagiantes.

Ao Programa de Bolsas Santander pela oportunidade de internacionalização de meus estudos.

Ao departamento de Estudos Fílmicos e Televisivos da Universidade de Glasgow pela agradável recepção e atendimento durante meu período de estágio na Escócia.

À artista Fernanda Pestana pelo trabalho de edição de imagem e auxílio na composição da forma final do trabalho.

À Secretaria de Pós Graduação da Faculdade de Educação por toda simpatia, ajuda e disponibilidade prestada.

A todos os outros que, direta ou indiretamente, apoiaram esse trabalho.

Apresentação

O trabalho busca conectar filosofia e arte no campo da educação, pensando a urgência de apontar fissuras de uma constituição moderna fechada em uma estrutura de um sujeito vinculado a saberes autorizado a dizê-los como verdade.

Nossa constituição é muito influenciada pelos contatos imagéticos que temos, atravessados por discursos que modelam e classificam certos modos de perceber, sentir e agir, articulando um ao outro, padronizando-os.

Nossos encontros com imagens, muitas vezes, estabelecem processos de sujeição, e representam-nos em consciências que operam e valoram juízos. Consciência e sujeito como frutos de um discurso moderno que nos educam segundo modelos universais, ensinando-nos padrões que dependem de como se defronta com a vida e dela extraem-se significações.

Como percebemos? Como sentimos? Como reagimos? Só teríamos este controle se já soubéssemos de antemão as hipóteses que surgirão, segundo as concepções adotadas.

A vida, quando encarada como drama, não se resume numa linearidade causal, não responde a um fundamento de existência, ela se coloca insistentemente marcada por quebras em nossos estereótipos de verdade, que outrora considerávamos estabelecidos e estáveis, e que, em um instante, podem ser desmontados quando atacados por um acontecimento. Em nosso encontro com um acontecimento, poderíamos não nos ver reduzidos a um modelo adestrado que reage a algo. Percepção que pode desencadear outras organizações corporais pelas forças de desarranjos de sentidos.

Quando o Todo muda e nos mostra sua abertura, muitas vezes não sabemos como perceber, sentir e reagir. Por vezes em nosso encontro com imagens, essas não viriam nos reiterar um padrão de comportamento ou associações conhecidas. Sentimos de um modo que afetaria nossa constituição, provocando-nos e insistindo a pensar melhor aquilo que nos toma, a revelar-nos uma consciência, mas uma consciência singular que não há como se igualar de forma generalizada ou homogênea ao que nos cerca, fugindo de uma universalidade, afirmando diferenças e possibilidades de coexistências, não reduzidas ao Uno.

No campo das artes em seu estreito vínculo com as imagens, apostaremos neste trabalho em um tipo de imagem, que chamaremos de imagem-contraste, contraste em uma conexão com a filosofia da diferença, com a qual pensamos ser importante para a intensificação do entre polos: gênero, classificação, hábito, juízo. Encontro com esses tipos de imagens que poderia permitir o pensamento, pensar no intervalo, escapando à reconhecimento e à lógica, à identificação e ao reconhecimento imediato de gêneros e modelos estéticos universais. Parece possível, no encontro com imagens, termos uma oportunidade de sentir algo diferente, mas que ainda não necessariamente sabemos o quê.

O filósofo francês Gilles Deleuze cria conceitos em filosofia privilegiando encontros. O encontro com Henri Bergson parece forte para possibilidades de apontar a importância dos devires, no percurso do vivente entre o atual e o virtual. Também há o encontro com Espinosa e a tentativa de garantir um pensamento imanente, importante para repensarmos o conceito de consciência, palavra forte em educação, muito atrelada à ideia de definir valores e juízos singulares, individuais e, simultaneamente, relançados aos que seriam universais, ao invés de permitir-nos sentir diferentemente. Quando atacados por um forte encontro, podemos passar a sentir de outro modo e acreditamos na força da arte para nos deslocarmos de figuras de pensamento. O atual e o virtual em Deleuze são importantes para uma filosofia pensada na imanência, e, para nós, possibilita pensar que a educação também se faça por conhecimentos sentidos intensamente e não meramente em aplicações de formas e teorias. Pensamos ser importante a possibilidade de abertura de mais campos que privilegiem a invenção dentro da educação, que privilegiem a criação de conceitos, de blocos de sensações e, também, de funções, abrindo este campo para experimentação em/com os acontecimentos. Haveria uma grande força das imagens neste percurso pela/com/na experiência?

Uma importante aliada para Deleuze é a interseção com artes. Acreditamos que para uma educação imanente, isso também seja possível. Encontrar-nos-emos, sobretudo, com o cinema e a pintura, mas também com a conexão do primeiro com a pintura e a música, tentando escapar de uma hierarquização e atizar intensidades. O contraste, deslocado do campo de oposições, ganha força nas conexões entre imagens de campos distintos ao desfazer usos habituais. Encontros entre pintura, cinema e música permitiriam a modulação

do pensamento para outras dimensões, além de evitar uma subjetivação linear e precisa, opiniática e marqueteira.

Assim, outro conceito importante que aparece é o de modulação. Importante por ser um conceito que pode nos ligar à pintura, à música e ao cinema, distinguindo essas artes, e mantendo suas potencialidades. Potencialidades que podem despertar forças em nós, aos sermos atacados entre esses encontros que nos possibilitariam pensar de outro modo. Espaços-tempos distintos que podem abrir à aprendizagem, levando pensar o impensado, e, por vezes, criar pela necessidade e emergência da invenção.

O pensamento quando desmoldado de seus padrões poderia desencadear uma consciência que se constroi sem se saber previamente a que destino, e que borra a imagem de um sujeito estruturalmente constituído lançando-o para fora de suas dobras ao interior.

Nosso encontro com filosofia e com a arte no campo da educação busca problematizar a necessidade da abertura da cognição, ao vermos tensionadas codificações que buscam nos estruturar, e que, por vezes, paralisam potências de pensar. Potencializar uma educação que se busque afetar, em um sentido deleuziano-espinosano, e não apenas constituir júizos e treinar ações, aceitando o drama da vida e sua ilogicidade a-linear.

Introdução

Traçar um plano de imanência no universo expansivo da Educação, traçar um plano de composição neste universo, recortá-lo e traçá-lo como campo de referência. Compor com traças-pensamentos o pesado manto da Educação, possibilitando a passagem de novas linhas, linhas de fuga, linhas de escrita, linhas de pensamento que componham um "crazy pathwork" abalando e desfigurando o organismo deste campo educacional.

Deleuze e Guattari propõem, em seu livro "O que é Filosofia?", o que seria a atividade da arte, da ciência e da filosofia e como esses campos criariam em relação ao Caos: monumentos (blocos de sensações), conceitos (acontecimentos) e funções (estados de coisas).

Em seus livros sobre cinema, Deleuze pensa as potencialidades das imagens utilizadas no cinema, encontrando-se com pensamento da filosofia de Henri Bergson, principalmente do livro *Matéria e Memória* e, com a semiologia de Peirce, faz uma análise inventiva dos signos que são criados no mundo mostrado pelas imagens cinematográficas.

Ao utilizar as teses de movimento elaboradas por Bergson e a relação com o Todo, Deleuze nos aponta dois tipos de imagens que acredita coexistirem no cinema: imagem-movimento e imagem-tempo.

No curso ministrado por Deleuze, intitulado: *Cine I: Bergson e as imagens*¹ (Universidade de Vincennes, 10 de novembro de 1981 a 1 de julho de 1982), Deleuze fará uso de alguns textos de Bergson².

Utilizará neste curso as teses sobre o movimento elaboradas por Bergson³, e pensará também a ideia de matéria enunciada por este mesmo filósofo, para quem nós todos e todas as coisas seríamos imagens em movimento, supondo uma equivalência: matéria = movimento.

¹ Deleuze (2009).

² Bergson (2011).

³ As teses segundo Deleuze seriam: 1ª O instante é um corte imóvel no movimento e não se reconstitui o movimento com uma sucessão de cortes imóveis. 2ª O movimento em si é um corte extensivo na duração. 3ª A duração é o Todo, e o Todo é sempre aberto.

Como o Todo para Bergson é aberto, Deleuze usa desta ideia presente nos textos bergsonianos conectada com a duração e o pensamento. Aproxima-se à ideia de memória, entendendo a memória liberada de seu caráter apenas cognitivo ou memória imediata, rompendo com o puro movimento-motriz, ou ao estímulo e a reação imediata de quem o recebe. Ressalta que para Bergson o pensamento também é um movimento, mas é um movimento com uma duração própria⁴.

Entender a Educação como um campo ou um universo aberto, em expansão, é deslocá-la de sua fixidez, provocando rachaduras, fendas, que a possibilitem ir para o além de sua marcada divisão entre formal, ou não formal, encontrando potencialidades nas três grandes potências do pensamento, borrando o enraizamento à lógica e à pura episteme arborescente e lançado-a à terra, à vida, à criação inventiva. Busca-se apresentar outra imagem da educação, um outro corte extensivo dentro da duração da Educação, que possa coexistir com a educação moderna, uma imagem-tempo para a Educação que ajude a inventar outras possibilidades de vida sem necessariamente ter que passar apenas por percursos ideais e excessivamente formais, alheios à pulsão desejante⁵ da vida, um novo corpo para educação, mas que, no entanto, ainda não sabemos onde está; ele precisa aparecer, expressar-se inventivamente em uma imagem, anterior a uma linguagem que possa dizê-lo, mapeá-lo, prescrevê-lo.

Apostaremos que em nossa educação imagética, ou em nossos encontros com as imagens, e aqui enfatizaremos com as imagens cinematográficas, podemos ser deslocados de um movimento com o qual tudo entendemos, tudo reconhecemos, a tudo sentimos e reagimos conforme padrões mapeados de comportamento, para momentos em que nossos encontros com as imagens podem nos fazer sentir diferentemente, sem que saibamos imediatamente o que reconhecer e nem termos consciência do que nos afeta.

Esse deslocamento de romper com o lirismo que vincula estruturas equilibradas em articulações harmônicas dentro de um certo percurso que busca a homogeneização, ou de

⁴ A ideia de duração e pensamento será melhor explorada ao longo do texto apoiando-se mais fortemente no curso CINEMA: UNE CLASSIFICATION DES SIGNES ET DU TEMPS NOV.1982/JUIN.1983 (http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/rubrique.php3?id_rubrique=10, último acesso 30/05/2013). Utilizaremos a tradução: CINE II. LOS SIGNOS DEL MOVIMIENTO Y EL TIEMPO, 2011, Cactus.

⁵ Vemos aqui o desejo como produtividade infinita e conexão criativa, nos afastando da ideia de que faltaria algo.

outro modo, esse atravessamento que interrompe com um movimento contínuo e uniforme da vida, quando temos instaurado um drama que nos força a sentir de outro modo, parece forte, em alguns casos de pinturas e de imagens cinematográficas, para ajudar a pensar nossas relações com as imagens e certos padrões de comportamento, como também outras conexões que poderíamos criar, ao ampliar o conceito de cognição e perfurar a ideia de consciência universal dissolvendo um sujeito dado pela imagem.

Ao propormos estudar a instauração da cena dramática que possa romper com a lógica recognitiva, apostaremos na potência de um tipo de imagem, intitulada aqui como imagem-contraste. Algumas perguntas e proposições, descritas abaixo e que se articulam entre si, darão certo plano de referência ao trabalho.

Existe imagem-contraste? Quais níveis de imagem-contraste podem ser encontrados? Seria ela imagem-movimento, imagem-tempo ou um entre essas duas imagens?

Pensamos que, de alguma maneira, algumas vezes, essas imagens se relacionariam com a imagem óptica-sonora pura. Essa imagem também poderia se aproximar de uma imagem-afecção, pois não se desdobraria necessariamente em uma ação (reação) na própria imagem, o que já poderia marcar uma diferença entre o lírico e o drama, colocando em dúvida os sentidos, fazendo pulsar novos signos, que a conectariam mais próximas à imagem-pensamento e não à imagem-recognitiva-representação. Conversariam mais com a duração e, por vezes, estariam próximas à imagem-tempo.

Como seria instaurada a imagem-contraste?

Arrisca-se por enquanto eleger algumas possibilidades de criação dessa imagem na pintura e também no cinema, na disjunção entre imagens visuais e sonoras. Utilizaremos como intercessores para pensá-la Van Gogh, Alain Reinais, Akira Kurosawa, Stanley Kubrick, Francis Ford Coppola, Werner Herzog, Fritz Lang, Kim Ki-duk, Oskar Fischinger e David Lynch.

O movimento pode ser um modo de se instaurar a imagem-contraste, mas a imagem-contraste seria em si uma possibilidade de quebra no movimento-recognitivo. Quais seriam as conexões possíveis entre a imagem instaurada pelo contraste e o conceito de imagem apresentado por Deleuze?

Apresentaremos no capítulo 1, problemas pertinentes ao pensamento e ao cinema ao passo que exporemos como Deleuze teria esboçado uma taxonomia das imagens, em que pensamos que a imagem-contraste também teria seu espaço. Abordaremos também a relação entre imagem-movimento e consciência ao buscar tensionar essa relação e colocá-la em devir.

No capítulo 2, buscaremos pensar junto a Deleuze, Fritz Lang e Kim Ki-duk as conexões da imagem com a luz, apresentando o outro lado da imagem-movimento, seu lado intensivo.

Já no capítulo 3, procuraremos apontar que o contraste se conectaria fortemente ao drama tanto nas artes como da vida. Ao mostrar que para Deleuze a música seria uma possível imagem-tempo direta, desenvolveremos a ideia do contraste em meio à imagem-movimento e a imagem-tempo para compor um bloco de sensações que possa disparar afectos e perceptos ao deslocar e movimentar as formas habituais de perceber e sentir com e pelas forças das imagens.

Ensaiaremos no capítulo 4, o encontro de Kurosawa e Resnais com as obras de Van Gogh e a importância do figural buscando apontar a emergência de se pensar a criação não fechada na reconhecimento e, ao considerar a importância que a invenção ocupa no pensamento e que também pode ocupar na educação.

E por fim, no capítulo 5, apresentaremos como o conceito de modulação teria sido pensado por Deleuze em relação às artes e pensaremos a potência em aproximá-lo de uma educação imanente em suas conexões com o contraste, ajudando a compor uma estética de vida complexa.

Consideramos, portanto, ser interessante pensar a conexão entre pintura, música e cinema quando vinculadas ao conceito de modulação ao apontar a importância e a mobilidade do conceito. Em nossos encontros com imagens que teriam a modulação em sua constituição, acreditamos que, ao deslocar esse conceito para arte, ele poderia ganhar outra força; ao invés de produzir falsos desejos direcionados pelos meios de comunicação e pelo marketing, como alguns filósofos muito bem apontam, quando conectado à arte o conceito poderia deslocar a força subjetivante produtora de identidades para encontros mais intensivos que privilegiem as forças das imagens, rachando subjetividades e dissolvendo

sujeitos. Parece também haver uma conexão possível e potente entre o conceito de modulação e o conceito do figural, quando a imagem se desvincula de sua tendência figurativa e se coloca como um bloco de sensações.

Capítulo I - Pensamento e Cinema

O Enunciado, a imagem e a percepção

O cinema articula linguagens (sensíveis e simbólicas), lida com elementos artísticos, instituídos e hierarquizados como fotografia, música, desenho, pintura, como também com outros elementos da linguagem sensível que propiciam outros meios artísticos. Cria através dessas relações possibilidades e expressa modos de vida. Junto a tudo isso trava relações de poder e enuncia algo. O que vem a ser enunciado tem um papel importantíssimo, pois carrega valores.

Maurício Lazzaratto (2006), citando Mikhail Bakhtin, indica:

O enunciado nunca é um simples reflexo ou expressão de algo preexistente, fora dele mesmo, já dado e pronto. O enunciado cria sempre algo que ainda não havia sido criado antes, novo e não reproduzível, sempre relacionado a um valor (ao verdadeiro, ao bom, ao belo). Entretanto, tudo o que se cria é sempre criado a partir de algo que já existia. (p.157).

O filósofo italiano, ao se apropriar dessa citação de Bakhtin, aponta que ele “fez da multiplicidade e suas modalidades de ação, uma estratégia de política fundamental.” Escreve que Bakhtin construiu uma “ciência das singularidades”, contrapondo a filosofia da linguagem e da linguística, “para tratar de uma individualidade absolutamente não reproduzível que é o enunciado” (p. 157) e acrescenta que o território de expressão é permeado pela luta de forças sociais e políticas.

Posição próxima a do filósofo Jacques Rancière que pensa a partilha do sensível com base no encontro discordante das percepções individuais. Em uma entrevista o filósofo declara que:

A estética e a política são maneiras de organizar o sensível: de dar a entender, de dar a ver, de construir a visibilidade e a inteligibilidade dos acontecimentos (RANCIÈRE, 2009⁶).

Ora, se o cinema sempre enuncia algo, o que ele expressa está atravessado por discursos imersos em relações de formas de saberes e conexões de forças que podem quebrar ou fortificar tendências dominantes, majoritárias ou unitárias. A própria câmera

⁶ LONGMAN, F; VIANA, D. *Entrevista Jacques Rancière*. Revista Cult 139, 2009.

propõe um ponto de vista, mas essa visão é o ponto de vista de uma determinada posição, se a câmera deslocar-se, a visão muda e pode com isso afetar o discurso. Qual seria a visão no local do ponto não observado?

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.

Pensar que ao olhar para trás, a história pudesse dar ao 'homem' uma consciência crítica, ferramenta imaginada como necessária para escapar da exploração e assim construir um mundo mais justo, fez e faz vários pensadores e artistas ainda crerem que uma consciência coletiva possa advir ao propiciar que o público se choque com imagens, como também ser possível antever os efeitos que tal encontro possa operar neste coletivo de indivíduos, seja para o despertar de uma consciência, entendida como universal e necessária, como uma consciência de classe, seja por acreditar que determinadas imagens alimentam desejos de consumo e de satisfação individual, como no caso do capitalismo.

Tais considerações parecem ainda se apoiarem em uma imagem de sujeito predominante na modernidade, principalmente, ao ainda considerarem tal sujeito constituindo-se em uma separação de polos e por lógicas de exclusão, como: homem ou mulher, rico ou pobre, e, por conseguinte, dentre outras categorias e subcategorias de classificação: etnia, cor, classe social...; em meios aos quais ideologias também seriam construídas ao apoderar-se dos meios de expressão. Desse modo, ideologia e consciência parecem ser ideias de verdade a serem conquistadas ou combatidas, ao mesmo tempo em que parecem estar flutuando fora do corpo. Haveria uma consciência fora do sujeito e um sujeito fora da imagem?

Muito se acreditou no início do cinema que esse possibilitaria um pensamento coletivo, que por exemplo, levasse à tomada de consciência que encaminhasse 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 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 merecedores, 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" (p. 203) , nos diz Deleuze (2006) citando Heidegger.

Deleuze relacionando a citação acima ao cinema e ao pensamento, dirá que a imagem-movimento não necessariamente garantiria o choque que despertaria o pensamento em nós:

"Todos sabem que, se uma arte impusesse necessariamente o choque ou a vibração, o mundo teria mudado há muito tempo, e há muito tempo os homens pensariam (...) Eis portanto que o cinema não passará de uma possibilidade lógica. Pelo menos o possível ganhava nisso uma nova forma, mesmo se ainda faltava o povo, mesmo se o pensamento ainda estava por vir" (2006, p.203).

Deleuze colocará mais à frente que "faltava o povo". 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 Jerônimo (Francisco Milani), 'homem pobre', operário e, presidente do sindicato. Quando o 'povo', representado por 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, ela tem que ser calada, morta, em outros casos 'melhorada'. Saber que falta comida não dará a percepção da própria fome, como perceber o que é a fome quem nunca passou por ela? Contudo pode-se ou não despertar um pensamento a respeito no encontro com as imagens. Em Terra em Transe não só os diálogos e falas apontam falhas, incoerências e distanciamentos entre os discursos e as vidas representadas pelos personagens.

O cinema tem, como já colocado anteriormente, a capacidade de articular e conjugar linguagens, linguagens presentes em outras artes como fotografia, música, teatro e pintura. Não se faz mais forte por causa disso, mas pode ampliar sua própria força, não necessariamente lógica, ao apresentar a possibilidade de tensionar o esquema sensório-motor, como visão e audição, nos possibilitando um choque, ao intensificar sensações e apresentar uma vida com paradas e repousos, uma vida míope/cega, vertiginosa, poética, dramática, uma vida que vaza de moldes de verdades.

Na cena citada em *Terra em Transe* percebemos 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 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 um estado de 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 põem 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.

Ao descartar uma imagem puramente transcendente como a imagem se apresentaria em plano de imanência?

A imagem entre Bergson e Deleuze

Imagem

Ao experimentar desvincular a ideia de um sujeito fora da imagem, apresenta-se potente o conceito de imagem pensado por Deleuze, pois ao buscar pensar a filosofia na imanência, afastar-se-ia de uma transcendência como finalidade de uma essência dada a ser alcançada, como também não cairia em uma lógica puramente empírica das relações.

Várias obras e pensadores atuam como intercessores de Deleuze para pensar o conceito de imagem, e há sobremaneira uma influência de Bergson e Peirce, mas também atravessamentos de Espinosa e mesmo de empiristas ingleses⁷, para pensar a filosofia em sua conexão com o cinema. Há uma aproximação mais harmônica com o pensamento bergsoniano, mas não se pode negar a influência de Peirce no modo que Deleuze elaborará a sua "taxonomia" das imagens, rompendo e modificando certas relações anteriormente estabelecidas, fazendo-as variar.

Deleuze (2011, p. 26) apresenta como Bergson teria pensado o problema da imagem, exemplificando que através do esquema pensado por Bergson, imagem e movimento seriam o mesmo e haveria um conjunto infinito de imagens que não cessam de variar umas em relação às outras, sobre todas as suas caras e em todas as suas partes; acrescenta que há "n" caras ou "n" dimensões dentro de um plano, que será denominado plano de imanência. Chamaria imagem porque seria aí que coincide o ser e o aparecer. Seriam imagem e fenômeno em um mesmo sentido: aquilo que aparece. Frisamos o fato de que *aparecer* não significa que estivesse anteriormente dada fora desse plano.

Como estas imagens não cessariam de variar uma em função das outras, as variações dessas matérias se estenderiam tão longe quanto suas ações e reações. Uma imagem também seria inseparável da ação que exerce sobre as outras e das reações que tem frente às ações que sofre. Este pensamento de Bergson é importante para Deleuze, pois Bergson seria o pensador que teria levado mais longe o pensamento sobre a matéria e, neste

⁷ Embora não vá ser aprofundado neste trabalho, Deleuze acredita que os empiristas ingleses foram os que mais levaram à frente as variáveis das formas de relações, no entanto estes não teriam percebido que a relação também estava em devir, e que esta poderia variar caso um dos termos pensados apresentasse uma mudança. Em outras palavras se a relação for constituída de três termos: 'a', 'b' e a própria relação, se 'a' muda, 'b' também mudará, assim como a própria relação.

ponto, anterior ainda à aparição da imagem vivente, poderia ser colocado um grau de igualdade entre os seguintes termos: imagem = movimento = matéria (um mundo de átomos, por exemplo).

Colocando de outra forma, mas ainda acompanhando o pensamento bergsoniano, Deleuze nos dirá que eleito um plano de "n" dimensões (o plano pode ter qualquer dimensão), esse plano poderá ser entendido como um conjunto infinito de coisas que variam em função das outras (sobre todas as suas caras e sobre todas as suas partes).

Este plano, o plano das imagens-movimento será nomeado plano de imanência, ou o conjunto de todos os possíveis. "Diria também que é a matéria de toda realidade, quer dizer que tudo o que atua e tudo o que reaciona, e que é real por isso mesmo, está sobre esse plano. É ao mesmo tempo conjunto de todas as possibilidades e matéria de toda a realidade."(DELEUZE, 2011, p.28)

Sobre o plano de imanência derivam algumas imagens particulares, privilegiadas, e essa imagem não é dotada de nenhuma consciência. O que acontece é que essas imagens privilegiadas recebem ações e têm reações retardadas, ou seja, apresentam um intervalo entre ação e reação (DELEUZE, 2011, p. 31).

Assim, as imagens que comporiam o plano das imagens-movimento passariam também a poder variar em referência ou função de uma imagem privilegiada. Essa imagem privilegiada será erigida como centro de percepção (Deleuze deixa claro que isso não anula o sistema de variação universal). O surgimento da imagem privilegiada não interferiria no todo composto pelo plano, até porque o plano, como veremos, não é um circuito fechado, é aberto e em devir.

Algumas partes desta imagem especial adquiririam uma relativa imobilidade enquanto outras partes apresentariam uma força ativa desenvolvida, uma possibilidade de movimento despregada. Ou seja, ao invés de ter ação e reação, teriam ações recebidas que adquiriram uma imobilidade relativa, e teriam ações executadas que adquiriram graus de liberdade ou potência particulares. Isso estaria compreendido no intervalo e é efeito do intervalo, portanto não viria de fora da imagem.

Este intervalo, este fenômeno da brecha, propiciaria então uma reação executada que se faz esperar e uma reação retardada que estaria assegurada por outras partes da imagem, pois dispõem de graus de liberdade superiores, garantindo dois efeitos.

O primeiro efeito diria respeito à percepção, uma imagem-percepção que varia respectivamente a um centro de indeterminação, a uma imagem privilegiada. Em outras palavras, a imagem-movimento devém imagem-percepção por relação a um centro de indeterminação.

Outro efeito é que a imagem privilegiada condena algumas de suas partes para transformar a imagem-movimento em imagem-percepção. Adiciona-se um sistema centrado sobre um sistema acentrado do plano, o que faz com que as partes da imagem imobilizada recebam excitações e não reacionem em seguida, têm um intervalo e podemos considerar este intervalo como o cérebro (cérebro = matéria intervalo). Com o cérebro ganhamos um tempo (corte) para uma reação "inteligente", ou melhor, uma reação imprevisível e que ninguém está disposto a reagir às ações sofridas. O cérebro assegura a divisão da excitação em microexcitações. A reação inova em relação à ação sofrida, por ocasionar uma imagem-ação, uma ação adaptada, uma ação nova.

Mas o que aconteceria entre a percepção e uma nova ação? O que aconteceria quando a excitação penetra a imagem privilegiada? Deleuze (2011) aponta que “a excitação passa para dentro, se insere entre a superfície de recepção e as superfícies de ação e reação. O que penetra é a imagem-afecção. Não é nem um "x" percebe, nem um "x" age, é um "x" sente, e sente algo nele, experimenta. Complementa que quando temos um afeto, não sabemos o que fazer ou perceber” (p. 36).

Frente a essa primeira exposição deleuziana e considerando úteis esses argumentos em sua maneira de definir a imagem, parece proveitoso pensar com o que fora apresentado neste trabalho, que ao receber uma imagem, um filme por exemplo, esse não seria percebido igualmente de uma mesma maneira, por mais que tais imagens tenham sido construídas por métodos que tenham a vontade de expressar ou enunciar tal ou qual ideologia, o meio de expressão não teria total controle sobre o que é exprimido.

O que é recebido é recortado, selecionado e também sentido, de variáveis formas, de maneira a sempre se diferenciar na experiência do vivente. Uma planta não recebe a luz

da mesma maneira que a outra, esta reação de seu organismo ainda será intensificada a outras variáveis (solo, água, parasitas...) o que afetará seu desenvolvimento. Quando se tem um cérebro, que é uma imagem como outra qualquer, e que não possui imagens dentro dele, as reações frente uma percepção sentida também variarão diferentemente no vivido segundo uma lógica indeterminada, podendo ser estimuladas em outras ações ou não.

O cérebro dentro do contexto apresentado em acordo com o esquema bergsoniano, dentro do plano de imanência é matéria, é uma imagem como as outras, é imagem-movimento. Imagem que, segundo Deleuze, seria uma imagem especial e apresentaria uma brecha entre movimento recebido e o movimento executado. Em outras palavras, o cérebro é nada, é uma brecha, é um intervalo. Mas é um intervalo que conta, porque entre o movimento recebido e o movimento executado se passam duas coisas.

Essa imagem privilegiada “que apresenta uma brecha (o cérebro) consegue isolar uma ação principal. Ao mesmo tempo em que consegue antecipar a ação sofrida, também retarda, o intervalo ganha um pouco de tempo” (DELEUZE, 2011, p. 90). Há a possibilidade do novo. Assim a imagem privilegiada tem chance de produzir novas ações (retardadas), ou seja, ações novas por relação à ação sofrida e suas influências (ações que não derivam imediatamente da ação sofrida). Portanto de um lado a ação isolada e antecipada que poderíamos chamar de percepção, e de outro uma ação retardada, que é nova em relação à ação sofrida.

Distanciaríamos, assim, de atingir uma consciência coletiva, essa também não está fora de cada imagem. A imagem vivente não poderia então captá-la em essência, pois está sempre a variar assim como também não há essência fora da imagem. Não há o mesmo olho nas coisas, e as formas de percepção não deixarão de variar em suas respostas. Neste ponto de vista 'o humano', visto como uma imagem-vivente que apresenta uma brecha especial que o permite pensar, não deixará de diferenciar suas respostas quanto às ações sofridas neste longo processo entre uma percepção e uma ação futura. Cada 'humano' construirá diferentemente sua vida no seu recorte que opera em um plano de imanência, em que sofrerá processos que colocam uma possível consciência em devir e que só poderá ser intensificada mediante aos encontros singulares com os quais cada um se chocará neste grande plano aberto e em devir.

O problema de se pensar a consciência em um plano transcendente e fechado ainda aparece muito forte na educação, na filosofia e nas artes. Há também certa predisposição nestas áreas ao tomar a imagem em um sentido mais fenomenológico e apontar a possibilidade de se estar consciente 'de' algo. Essa segunda tendência poderia escapar de um fator transcendente, mas não condenaria os encontros do vivente a uma certa lógica de diferenciação e reconhecimento ordinária? Qual seria o pensamento de Bergson a esse respeito?

Imagem e consciência

Deleuze (2011, p. 71) nos diz que imagem quer dizer que alguém vê e este plano de imanência (este conjunto infinito de imagens) não é para ninguém, não há ninguém que forme parte desse plano. Sobre este plano estão todos os olhos, desde que padeçam de ações e reações.

Este ponto seria um dos atritos de Bergson com Sartre, pois para o segundo, toda consciência é consciência de algo, tudo é correlato de uma consciência (Deleuze, 2009, p.140a). Bergson faz um mundo, chamado por Deleuze, de imagem-movimento, em que não há imagem para nenhuma consciência e não há consciência. São imagens em si, não são imagens para alguém. Para Bergson toda consciência é algo.

Segundo Deleuze (2009a) haveria entre Bergson e os fenomenólogos uma coincidência do ponto de vista de se pensar imagem e consciência: ambos localizaram na psicologia clássica uma encruzilhada da qual esta psicologia não podia sair⁸.

Isso "consistia em que já não se podia sustentar-se em uma distribuição das coisas que nos propunha que haveria imagens na consciência e movimentos nos corpos. Com efeito, esta espécie de mundo fraturado em imagens na consciência e movimentos nos corpos suscitava grandes dificuldades" (p. 131/132).

Dessa dificuldade surgiram duas correntes, uma fenomenológica e outra que resultou no bergsonismo.

Deleuze (2009a, p. 146) complementa que o que havia de comum entre as duas correntes é que ocorreu uma espécie de superação entre a dualidade *'imagem/movimento'*,

⁸ Esta crise da psicologia clássica, segundo Deleuze, consistia em que não haveria uma dualidade, imagens na consciência e movimento nos corpos (2009a, p.146).

imagem na consciência, movimento no corpo.' Sugere que se aceitarmos a fórmula para a fenomenologia que *'toda consciência é consciência de algo'*, em que acreditavam sobrepassar a dualidade da consciência e do corpo, poderíamos acreditar que a proposição bergsoniana nos levaria mais longe. Resume que no esquema bergsoniano *'toda consciência é algo'*.

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. Lembrando que imagem significaria o 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 (2009a) 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-movimento⁹" (...) Não há mais que movimento, ou seja, não há mais que imagens. Então, literalmente, não tem coisa, nem consciência".¹⁰ (p. 148).

Para Bergson a consciência, o cérebro, o corpo, seriam imagens-movimento sem nenhum privilégio, privilégio de coisa ou privilégio de consciência. Deleuze aponta: "Tudo 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"¹¹.

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

⁹ O que nos afastaria da ideia um tanto egocêntrica de que 'ser é ser percebido'.

¹⁰ Bergson e as imagens. Deleuze (2009a, p. 148) complementa que a fenomenologia conservou as categorias de coisa e de consciência transtornando a relação.

¹¹ 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.

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. Então Deleuze (2009a) diz:

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. (p. 150).

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-movimento¹².

¹² Deleuze (2009a) 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. (p. 152)

Universo maquínico das imagens-movimento

Ao poder definir a tripla identidade: imagem = movimento = matéria, Deleuze trabalha melhor o universo maquínico das imagens-movimento e coloca a importância disso, pois até então ninguém havia podido mostrar que a imagem era ao mesmo tempo material e dinâmica. Resume que o bergsonismo tem de um lado o espaço e de outro a duração.

O primeiro capítulo de *Matéria e Memória* nos diria que o verdadeiro movimento é a matéria, e a matéria-movimento é a imagem. Não aparece a questão da duração. Até então nem é colocada a questão do extenso, pois seria o extenso que está na matéria e não a matéria que está no extenso (Deleuze, 2009a).

Ao colocar a definição de imagem como aquilo que aparece: o fenômeno, Deleuze (2011) se aproxima também do pensamento de Peirce (embora vá diferir bastante ao deslocar alguns conceitos), e coloca que para esse autor devemos partir do que aparece, e o que aparece é a imagem, é o aparecer.

A coincidência com Bergson é que a imagem não é algo que temos na cabeça ou na consciência. Não se poderia dizer nem que é: o que aparece, sugere ainda que há algo por trás. O que todos chamavam de aparecer, o fenômeno.

Entretanto Peirce não ficaria nem com a imagem, nem com o fenômeno, escolhe o termo grego 'faneron'¹³ e que Deleuze (2011, p. 121) coloca que seria algo mais próximo à luz, ao luminoso: "Já o fenômeno está em devir, em movimento, mais próximo a uma imagem cinética".

O cinema permite a Deleuze pensar conexões entre filosofia e imagem. Possibilita que percebamos a imagem-movimento por articulações de jogos de câmera, cortes e montagem, que nem sempre expressam um todo causal e linear, o que pode intensificar os significados e enunciado produzidos variando o modo usual de senti-las além da percepção usual que temos frente a estas, fazendo-as variar.

¹³ "... por *faneron* entendo o total coletivo de tudo o que está de qualquer modo presente na mente, sem qualquer consideração se isso corresponde ou não a qualquer coisa real" (IBRI, 2000, p. 69)

Podemos com o cinema mergulhar em um universo embrionário ou maquínico das imagens-movimento, entre imagens. Não poderia a tela também ser tomada como um grande plano de imanência em que as imagens se conectariam umas as outras podendo ter relações formais estabelecidas ou não? Os efeitos dessas imagens entre elas variariam tanto quanto o efeito proporcionados nos corpos que assistem ao filme, às vezes de maneira mais lógica e, por outras, em uma pura lógica da sensação.

Como fora aqui apresentado, as imagens não formam o público desejado pelo discurso que se busca expressar.

Uma possibilidade de dessujeitamento imagético passa pelo cinema experimental e se o ponto que nos localizamos para pensar vibra mais intensamente com a filosofia da diferença, não há como acreditar em um ser na imagem ou que 'ser é ser percebido'. Também não acreditamos que só se perceba de uma maneira, ou que todas as maneiras valham para todos universalmente. Também se preza o conceito de afecto em nosso educar imagético.

Ao desfundar o sujeito da imagem, podemos pensar na força do cinema experimental em causar fissuras nas formas de vermos e sentirmos as imagens. As experimentações feitas nestes sentidos muitas vezes escapam a demasiada tendência à representação com que muitas vezes nos são apresentadas as imagens fílmicas.

Em *Oklahoma Gas*, vídeo experimental de Oskar Fischinger (2004), poder-se-á experimentar variações possíveis entre as imagens-movimento em um mundo em que a imagem vivente ainda não apareceu. As formas, que poderiam dar um certo sujeito na imagem, nascem e se dispersam a todo momento.

Esse filme de Fischinger poderia possibilitar a percepção de uma segunda característica constitutiva do plano de imanência além de plano das imagens-movimento, perceberíamos a outra cara da imagem-movimento que daria condições da matéria revelar-se, a luz. Muitos dos filmes experimentais apresentariam imagens que se conectam sem uma necessidade causal, ou sem que possamos perceber efeitos previsíveis dessas conexões.

Seria comum ouvir que a luz está do lado da consciência, mas se não há consciência fora da imagem-movimento tal qual a proposta do bergsonismo, como se teria pensado essa relação?

Luz a outra face da Imagem-movimento

O fenômeno aparece, a imagem aparece dentro de um campo de possibilidades que é o plano de imanência. A matéria ou imagem sofrerá diferenciações a todo tempo seja em seus encontros com outras matérias, seja pela condição de ser revelada, a luz.

A luz se apresentará como a outra face da imagem-movimento, dando-lhe condições de visibilidade.

Lembramos que um dos aspectos do plano de imanência é que ele seria constituído como conjunto infinito das imagens-movimento que reacionam umas sobre as outras, tal qual exposto por Deleuze ao apontar o pensamento de Bergson. Algumas dessas imagens apresentariam um retardo em relação à ação sofrida e ao movimento executado e isso possibilitaria o surgimento de imagens especiais sobre o plano, ou seja, imagens viventes, ou matérias viventes que apresentam um intervalo de movimento.

Quanto à questão da luz e sua propagação e difusão, até antes das imagens especiais, haveria linhas de luz ou figuras de luz que se difundiam, que se propagavam em todos os sentidos, em todas as direções, não haveria consciência que viria iluminá-las desde fora. Estas linhas ou figuras seriam luminosas em si mesmo, e só não eram reveladas porque não tinham ainda esta possibilidade.

Se para a imagem-movimento poder se especializar fora necessário o aparecimento de um centro de indeterminação, uma imagem-vivente que apresentasse um intervalo entre o movimento recebido e movimento executado, o que seriam estas imagens em relação à luz? Será que, no pensamento de Bergson, a luz é o mesmo que o intervalo de movimento é para o movimento?

Deleuze argumenta então que são imagens separadas ou cortadas que irão deter a luz. Não terão mais que esse poder, deter a luz. As imagens viventes vão refletir a luz (com

mais razão quando tenham um cérebro, ou olhos). A reflexão da luz (Deleuze, 2011, p. 91) será para a luz o que o intervalo do movimento é para o movimento.

Deleuze mostra que para Bergson a foto está tirada nas coisas desde sempre, foto (luz) é transparente. O que faltava? Faltava algo detrás da placa. A placa não era outra coisa que a imagem-movimento, a tela negra necessária para a luz ser revelada.

Assim o que seria a consciência em última instância segundo Bergson? É o contrário da luz, a consciência é o que revela a luz. A consciência é a opacidade que vai levar a luz a refletir, vai revelá-la. Seríamos então como telas de reflexão de luz, não mais que opacidades no mundo da luz. Cada imagem-vivente irá refratar a luz e refleti-la diferentemente.

Desse modo se é possível existir a consciência, essa não seria dada universalmente, seria uma singularidade em nós atravessada por um campo de possibilidades que variará tal qual a percepção de algo e não produzirá os mesmos efeitos. A percepção de algo varia de vivente a vivente já que só se consegue perceber outra imagem parcialmente. A possibilidade de perceber não gerará necessariamente uma mudança da ação a ser produzida, ou não necessariamente produzirá uma nova qualidade.

Como fora apresentado entre a percepção e a ação, esta imagem especial que apresenta um intervalo tanto pode antecipar a ação a ser recebida como pode produzir uma nova ação. Uma imagem complexa como a imagem vivente talharia seu próprio mundo dentro do plano de imanência, que por um lado é o plano das imagens-movimento em que tais imagens impedem que o movimento recebido seja imediatamente prolongado em movimento executado e por outro, é o plano das imagens-luz, pois também impediriam que a luz recebida se difundia em todos os sentidos e direções, estas refratam e refletem parte da luz.

Este plano de imanência ainda teria um terceiro caráter que é ser um corte móvel no devir universal ao qual tais imagens especiais teriam uma relação privilegiada. Dentro desse esquema, devir universal, duração e Todo (aberto) são termos equivalentes.

Assim, a esse corte móvel Deleuze chamará de corte transversal, dentro do todo, nomeado plano de imanência que contém imagens-movimento e imagens-luz onde aparecerá uma imagem-especial, um centro de indeterminação. Como isso aconteceria?

Deleuze diz que um centro de indeterminação é como se a imagem tivesse especializado uma de suas caras, e, neste momento, já seria possível uma certa orientação, uma percepção das outras imagens seria possível. Com isso os órgãos de percepção se tornariam especializados, citando o exemplo do desenvolvimento do rosto.

No caso do vivente e, poderíamos colocar o exemplo dos animais, não excluindo o homem deste grupo, o rosto é onde temos desenvolvidos vários órgãos de sentidos, seria como se tivesse renunciado a uma maior mobilidade, para aprimorar esses órgãos, os quais influenciam nos modos de percepção. Pensamos ser importante acrescentar que ter vários órgãos especializados, que possibilitem ao vivente perceber outras coisas, retira, dentro deste pensamento, o privilégio do olho como órgão de percepção de outras imagens. Ao percebermos outras imagens, não formaríamos apenas imagens-visuais, mas também olfativas, táteis, gustativas. Lembramos também que cada vivente as perceberá diferentemente.

Voltando a explicação que Deleuze faz do esquema bergsoniano, o enquadre do mundo feito pelo vivente se dá pela imagem-percepção. A percepção está montada sobre a ação e, é um enquadre extraído sobre um horizonte, como se o mundo adquirisse uma curvatura. 'Essa curvatura no plano de imanência fará a imagem-percepção, a imagem-ação' (DELEUZE, 2011, p. 98).

Deleuze retomaria que a imagem-ação é uma imagem-movimento especial, pois é uma reação que não deriva imediatamente de uma ação sofrida.

Assim o centro de indeterminação implica imagem-percepção e imagem-ação, que corresponderiam às duas caras ou os dois limites da brecha, aos dois limites do intervalo.

O filósofo pergunta então o que acontece para essas imagens viventes no intervalo? Dá então a resposta de Bergson:

A resposta bruta é que se tratará de um terceiro tipo. O que acontece, o que vem ocupar a brecha é a afecção. Se preferem, o afecto. São nosso terceiro tipo de imagens: as imagens-afecção. (...) Bergson nos diz que é uma imagem na qual, diferente do que sucede na imagem-percepção, o objeto e o sujeito coincidem. Então não é uma percepção. Se se trata de um afecto, é que não se trata de uma percepção. Uma auto-percepção é um afecto, não é uma percepção. Em outros termos, estas imagens viventes têm um último privilégio. Não apenas perceber. Não apenas atuar. Terceiro privilégio: apenas elas, nos diz Bergson que tenta ser o mais claro possível, se conhecem desde dentro. Se dirá também que se experimentam desde dentro". (DELEUZE, 2011, p. 98 - 99)

Nomeadas as três principais imagens derivadas da imagem-movimento, qual seria a relação que Deleuze pensará entre cinema e filosofia?

Em seus cursos, Deleuze frequentemente aponta que durante a história do pensamento, quando há a descoberta de algo novo, pela ciência por exemplo, o pensamento filosófico e artístico também tendem a variar.

Quando Einstein afirmou que a luz é invisível, contradizendo a ideia predominante na época que até então considerava válida a tese de Newton que tomava a luz como substância (as cores estariam contidas na luz), tal descoberta fez variar o pensamento filosófico.

Com a invenção da possibilidade de projeção de imagens em uma tela por ocasião da invenção do cinematógrafo, Bergson viu a possibilidade de se ter a sensação de uma arte que expressasse um mundo de imagens-movimento. No entanto, abandona essa possibilidade por acreditar que o mecanismo que produziria as imagens era demasiado artificial, revelaria um mundo ainda mecanicista, pois só reproduziria uma sucessão de imagens de movimento e não mostraria as suas conexões com a duração e o todo¹⁴; via nesse mecanismo apenas a chance de se poder registrar e representar a realidade.

Contudo, Deleuze, que estudou a evolução do cinema para além da filmagem de registro da câmera fixa, conseguiu não só ver o cinema em seu desenvolvimento como arte, para além do mero registro da validação de fatos, como também pensar que o cinema apresentava a possibilidade de apresentar a imagem-movimento, independente de seu mecanismo de produção.

Perceber a imagem-movimento não quer dizer apenas que vemos coisas se moverem na tela, teríamos a capacidade de sentir o movimento em si. Como por exemplo, ter a visão de um voo de um pássaro ou sentir um movimento de um móvel quando a câmera está colocada nele, a percepção de movimento da própria bola em sua trajetória, a 'visão' da bola.

As invenções de jogos de câmera, as construções de planos sequência e a montagem do filme permitiram Deleuze compor uma taxonomia de imagens para o cinema com base

¹⁴A síntese das teses de Bergson sobre o movimento estão na nota 3 desse trabalho.

no esquema bergsoniano aqui apresentado, e que se compõe como o plano das imagens-movimento, principalmente em suas três principais variações: imagem-percepção, imagem-ação, imagem-afecção.

Ao apresentar estas três imagens principais do pensamento bergsoniano dentro da construção do plano de imanência como poderíamos relacioná-las ao cinema?

David Martin-Jones¹⁵ explica que no cinema a imagem ação corresponde àquela imagem que conseguimos ver como as ações são mostradas pela câmera. A imagem-percepção é aquela que revela algo que pode ser visto, percebido. Já a imagem afecção corresponderia aos afectos, que no jogo de câmera equivaleria a um close-up de um rosto. Deleuze (2006a) enfatizará que o rosto não necessariamente é a face, pode ser também um objeto, algo com potência de efetuar uma nova qualidade. Distinguirá dois termos: rostidão e rostidade.

A rostidade estaria mais perto dos sentimentos exprimidos pela face e que corresponderiam a sentimentos mais psicologizados: carinho, raiva, felicidade, tristeza. A rostidão estaria mais perto dos sentimentos que não necessariamente poderíamos localizar, como por exemplo, a personagem sente algo em que percebemos pelo close-up que houve uma mudança em sua forma de sentir, no entanto, não sabemos necessariamente dizer o quê. A rostidão está mais perto do afecto espinosano em que ao perceber algo seríamos como tomados por inúmeros sentimentos que viriam embaralhados, uma nuvem de virtualidades. Talvez os close-ups de Ingmar Bergman (1918-2007) evidenciem bem esse tipo de rosto, em que não é ainda possível identificar uma reação ou um novo sentimento que possa ter surgido. Também o close-up de um objeto, como uma faca poderá conter um campo de possibilidades, que variará pela construção do filme e a maneira que cada telespectador relacionará as cenas. Um close em um quadro também não poderá expressar uma virtualidade além do figurativo?

No esquema bergsoniano, Deleuze aponta que a imobilização de uma das caras da imagem-vivente garantiria uma mobilidade formidável dos órgãos motores. A imagem-afecção é aquilo que vem ocupar (não preencher) o intervalo, mas também é aquilo pelo

¹⁵Minicurso "**Imagem - Deleuze**" organizado por MDCC Labjor/IEL-Unicamp, realizado entre os dias 04 e 06 de julho de 2010.

qual a imagem vivente se experimenta ou sente a si mesma¹⁶. Há também uma segunda definição de Bergson: a imagem afecção é “uma tendência motriz sobre um nervo sensível” (DELEUZE, 2011, p. 98). “O nervo sensível é a placa imobilizada a serviço da percepção. A tendência motriz é o estado que toma a ação por relação a esta placa. Compreendem então que as duas definições de afecção são o mesmo” (Idem, p. 100).

Deleuze retoma então a noção de plano de imanência que, por um lado, apresenta-se como imagens-movimento que acionam e reacionam entre si, sobre todas as suas caras e todas as suas partes. E por outro lado, quando nesse plano de imanência as imagens se relacionam com um centro de indeterminação e variam por relação a esse centro. Diz então: "com o surgimento dos centros de indeterminação a imagem-movimento adotou um segundo regime que não substitui o primeiro, mas que se une a ele"(Idem, p.100).

A imagem vivente é então um complexo de três imagens: imagem-percepção, imagem-ação e imagem-afecção que se relaciona com as outras imagens do plano de imanência, podendo percebê-las ou não.

Os três tipos de imagem-movimento fazem parte do plano de imanência que em seu terceiro aspecto é um corte no devir universal, no Todo. Lembrando que nessa visão um Todo é aberto, o devir é o que varia, o que tem uma mudança qualitativa.

Assim, em relação a esse Todo, a esse devir, Deleuze não vê mais que duas hipóteses quanto à possibilidade do cinema apresentar-nos o esquema bergsoniano de variação universal. A primeira é que o cinema não poderia criar uma imagem desse Todo, este só poderia ser apresentado por um confronto de imagens, só poderia ser apresentado de maneira indireta por planos sequência e montagem.

A outra hipótese seria de que há uma imagem direta do tempo, e que poderíamos captá-la.

¹⁶ Deleuze aponta que estas imagens viventes conseguiram uma coisa incrível. Conseguiram sacrificar, imobilizar uma de suas caras. Uma imobilidade relativa, uma imobilidade da cara receptiva. Ganharam então uma mobilidade formidável, a mobilidade da ação de seus órgãos motores. Porém, pagaram um preço, o preço da dor. Todas as ações que sofremos e que não chegamos a isolar, nos penetram e ali estaremos mil vezes sem defesas. 'tudo isso produzirá afectos.' (2011, p.99)

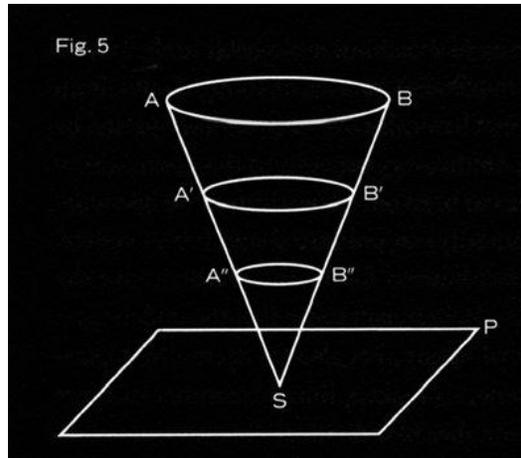


Figura 1: Esquema bergsoniano. *Fonte:* <http://cosmoseconsciencia.blogspot.com.br/2011/07/grupo-de-estudos-bergsonismo.html>

A Figura 1 corresponderia ao esquema bergsoniano, em que P seria o plano de imanência, S o centro de indeterminação, e o cone às vezes será chamado de memória, às vezes devir, às vezes tempo real ou puro. Bergson diz que o plano não para de se deslocar, o que supõe que "S" também.

Deleuze buscará também no cinema uma imagem-tempo. Imagem-tempo quer dizer que o tempo não vem pressuposto pelo movimento, ou seja, não é imagem de tempo que captaríamos pelos cortes entre os planos sequência ou pela montagem, apresentaremos esta possibilidade mais à frente.

Com as imagens: imagem-movimento, imagem-ação, imagem-percepção, imagem-afecção e imagem-tempo, Deleuze desenvolverá uma tabela conforme as conexões entre elas, expandindo a tabela de imagens anteriormente criada por Peirce. No entanto Deleuze coloca que esta tabela poderia ser vista como uma tabela periódica, não está acabada e cada um teria direito de descobrir, criar ou inventar outras imagens.

Pensaremos que a imagem-contraste também possa ocupar lugar nesta tabela, neste plano de imanência, ao se compor com outras imagens.

Imagem-movimento e imagem-contraste: entre consciência e cognição

Pensamos ser importante ensaiar aqui o que foi apresentado em relação à imagem-movimento e o que poderia ser interessante para pensarmos a imagem-contraste ao vincularmos conexões entre a cognição e a consciência.

Gostaríamos de apontar algumas correlações entre o que apresentamos até agora através da exposição dos comentários e usos de Deleuze da filosofia bergsoniana, com a imagem que pensamos nesta dissertação, a imagem-contraste conectada à imagem cinematográfica.

O encontro de Deleuze com o cinema torna possível pensar e desenvolver conceitos filosóficos. Pensamos que isso seja importante para pensarmos a educação com/pelas imagens. Acreditamos também que o campo da educação está fortemente influenciado pelo conceito de consciência. Assim, o que vibra neste momento é a necessidade de também tensionar este conceito.

Nos encontros com imagens, formamos inúmeras associações e correspondências em nosso percurso de vida pelos estados de coisas. Habitamos a perceber certas coisas de um modo e a reagir de uma maneira, mais ou menos, padronizada àquilo que percebemos.

O cinema e a televisão não deixam de reforçar certos padrões de conduta com os quais alimentam comportamentos generalizados, conforme nosso reconhecimento do que nos é apresentado.

Por estarmos habituados a uma cultura que privilegia gêneros, muitas vezes, seria como se ao vermos cenas de comédia, de terror, de suspense, tivéssemos nesses encontros com imagens, modelos que nos permitiriam ver, reconhecer e agir por estarmos conscientes do que vemos. Em outras palavras, seria como se nosso pensamento estivesse modulado a um padrão de reconhecimento que apresentasse respostas previsíveis ou identificáveis que, ora nos levassem adotar padrões, como por exemplo, de consumo, ora quisessem nos apontar uma crítica generalizada a estes padrões. Assim, conduzidos por um lado, ou conscientes de outro, adotaríamos posições ideais massificantes.

Se a cognição se resumisse a esses padrões generalizantes de recepção e apreensão de coisas, teríamos que aceitar uma vida-robô, ou como alguns apontam, não escaparíamos de ser reduzidos em nossa existência a um estado 'zumbi', molde de consumo ou uma vida de rebanho. Ou, por outro lado, ficaríamos todos à espera de uma consciência capaz de tomar a todos em um mesmo discurso comum, idealizado.

Neste caso, o contraste não escaparia de poder ser apenas enunciado como negação ou contradição das formas habituais, categorias identitárias e ideias essenciais. Não escaparia de só ser manifestado e reconhecido por formas de exclusão, 'ou isso', 'ou aquilo'.

Como apresentamos anteriormente, o vivente em seu percurso pelo plano de imanência não necessariamente percebe tudo, e muito menos, percebe do mesmo modo, nos encontros com outras imagens. Esta capacidade de percepção seria ainda ampliada pelo cérebro que garantiria um intervalo entre a percepção e a ação, capacidade que, no humano, parece se desdobrar pela possibilidade de pensar.

Ao percebermos algo de uma imagem, não necessariamente a perceberemos de um mesmo modo. A ação que poderemos realizar ou não, não necessariamente será a mesma. Parece não ser possível uma consciência universal a respeito do que percebemos, o que nos afasta de apenas reproduzirmos respostas padrões que impliquem em comportamentos que garantam certa previsibilidade. Até porque não há consciência na imagem e, se essa existe, ela se constituiria diferentemente em cada um de nós e não nos seria dada.

Em nossos encontros com imagens cinematográficas, mesmo que reforcem determinadas estruturas e arranjos convencionais de linguagem que tendam a uma certa constituição de subjetividade, compostas por leis de semióticas e estruturas psicológicas, parece não haver tanta razão para temermos uma massificação operada pela televisão e o cinema. Embora se montem padrões, não assimilamos o que nos é apresentado da mesma maneira e, parece que nem a informação que nos chegue possa garantir ações universalizantes.

Claro que dentro de uma linguagem, uma educação, uma política maior, há a tendência de generalização e de estabelecimento de categorias e padrões que tendam ao universal, mas mesmo nos constituindo conjuntamente com estes padrões que influenciam nossa subjetivação, a chance de desvios sempre pode acontecer no intervalo entre

percepção e ação. Em nossos encontros com imagens, sentimos diferentemente, mesmo que reduzíssemos estes encontros aos encontros extensivos com os estados de coisas.

Também ao nos deslocarmos pelos estados de coisas, as coisas se apresentam de maneiras diferentes e parecem não poder ser reduzidas apenas a representações de modelos de vida. Isso nos permite já desconfiar de uma consciência universal dada por identificações que nossa inteligência captaria dos estados de coisas, pois estar consciente de algo diferirá de diversas maneiras a como cada um percebe algo, às diferentes conexões que cada um realiza ao percebê-lo, e também, como cada um comporá sua ação de acordo com a percepção que teve.

Vale ainda acrescentar que o vivente não está à parte do meio no qual ele percebe tal ou qual coisa, o meio também terá grande influência na relação que se estabelece com os encontros, pois sempre muda, o que também nos faz mudar percepções e ações, como também, intensificar e produzir continuamente diferenças. Quando o meio muda, mudam também as relações habitualmente estabelecidas, ao passo que também novas relações se atualizarão diferentemente em cada um, não consensualmente.

Ao seguirmos com Deleuze e Bergson, a consciência não viria como 'luz'. Essa não teria a capacidade de iluminar ou promover modos de agir ideais, já que não seria igual para todos, implicaria diferenças singulares que afetariam diferentemente cada um, além da multiplicidade de conexões que cada um poderá efetuar ou não. Em outras palavras, 'consciência de' não constroi em um coletivo de indivíduos condutas universais, existem sempre variações quanto à percepção, afecção e possível ação ao que fora percebido. Às vezes, em nossos encontros somos atingidos, somos levados a um estado que não se reduz a um mero reconhecimento ou a um sentimento identificável, e que poderá nos fazer sentir de outro modo.

Os encontros com artes podem nos ajudar a pensar possíveis diferenças que nos ajudariam a perceber rachaduras de uma consciência universal relacionada a uma cognição centrada no reconhecimento de coisas, abrindo brechas-possibilidades de diferentes pensamentos se constituírem em seus diferentes ritmos modulatórios na imanência, privilegiando afectos que cada um possa vir a sofrer pelo percurso na extensividade, sem

uma possível determinação dada a priori, instituída por um padrão, um método ou um projeto universal.

Como já vimos com Deleuze, cada um talha seu mundo sobre o plano de imanência. Também o cérebro ajudará a prolongar o intervalo que se dá entre percepção e ação, operando saltos que ajudarão a compor a singularidade do vivente, já que nem sempre nós alcançamos a mesmas respostas no entre sinapses.

No pensamento de Bergson, exposto por Deleuze, dentro dos intervalos ou brechas, ainda poderiam acontecer duas coisas. Em primeiro lugar, seguindo com a imagem-movimento, entre a imagem-percepção e a imagem-ação, a brecha seria ocupada pela imagem-afecção. Assim, a imagem-afecção ocupa a brecha, mas não a preenche. Em segundo, o que vai preencher a brecha é a imagem-mental, como o pensamento trabalhará em decorrência de um afecto sofrido. Por vezes bastará um reconhecimento para montar a ação que se desenvolverá - reconhecimento - por vezes, o pensamento será elevado a outra potência, sendo necessário inventar uma nova ação, que logrará em algumas tentativas e falhará em outras na resposta que busca apresentar. O afecto é o que dá chance da cognição pensar o todo e inventar o novo.

Em nossos encontros com a arte, ao percebermos algo, às vezes somos afetados com determinada intensidade. Esta intensidade, no entanto, não é localizável, nem mensurável, mas nós precisamos de algum modo inventar como dizê-la, criar com ela, pois a afecção em si não nos dá uma resposta. O trabalho de nossa mente, em como dizer isso ou não, pode levar à criação de algo: de um conceito, de um monumento, de funções, como também, inventar a própria vida.

A vida vista assim se abre à possibilidade de ser problematizada, de se compor por uma estética que privilegie os acontecimentos que a tomam. Esta não apenas se compõe de consensos, de relações ideais harmônicas, de imagens mentais universais. Ela se compõe de divergências entre os fluxos que a tomam, entre as nuances que se afirmam por contrastes e que não necessariamente se opõem, desfazendo e desmontando padrões ideais estéticos, já que as imagens em si não carregam nenhuma consciência. A vida é criada nas potências dos dramas que a tocam, entre lutas, entre danças das forças de composição que se modulam entre acasos e devires e que rasgam e rasuram moldes da consciência humana,

possibilitando com que cada um retenha ou reflita diferentemente de maneira contínua, compondo suas próprias imagens mentais.

Contrastes extremos entre imagens, ao invés de construir um olhar que identifique e reconheça diferenças, parecem apontar coexistências possíveis de diferentes conexões que possam se compor e que não necessariamente levarão à mesma organização mental e a consciência de algo.

Talvez, possa levar a uma consciência que não venha 'de' algum lugar, mas que aconteça 'em' nós, pelo contínuo e não linear caminhar pela imanência, entre todos os encontros que realizamos pela vida, afirmando no vivente uma variação complexa contínua, pensamento que temos como intercessores Bergson e Deleuze.

Ao entrevistar o filósofo Luiz Orlandi¹⁷, tradutor do "Método de Diferenciação" (DELEUZE, 2008b) e autor do texto "A filosofia de Deleuze" (ORLANDI, 2009), buscamos também estender linhas deste trabalho que se compõe no encontro entre filosofia e arte no campo da educação, e que considera importante a ideia de 'encontro' para se experimentar pensar a ideia de contraste.

'O método de dramatização' é um texto em que Deleuze busca garantir sua filosofia sem cair em um empirismo puro e vincular a vida apenas relacionando-a a reconhecimentos de formas que constituem saberes, como também possibilitaria não cair em uma pura transcendência.

Neste texto Deleuze apresenta o termo diferenciação-complexa, termo pertinente para apresentar a vida do vivente não meramente a uma disposição do reconhecimento das diferenciações dos estados de coisas, como também apresentar que em certos encontros do vivente com um estado de coisa, o vivente tem uma percepção intensificada, em que precisa ter o que dizer, o que criar. O vivente está sempre a se encontrar com o que reconhece em seu percurso pelos estados de coisas, mas às vezes um encontro o toma de tal maneira que ele precisa criar, inventar algo que ele ainda não sabe o que é. Pode-se dizer que isso é ter uma ideia.

¹⁷ Entrevista realizada no dia 24/06/2013 com Luiz Orlandi durante a elaboração desta dissertação e que teve a intenção de entender melhor como se daria a ideia de encontro em Deleuze.

Segundo Orlandi, a filosofia de Deleuze é uma 'filosofia dos encontros', pois Deleuze está sempre a se encontrar com outros filósofos, escritores e artistas para criar sua filosofia. A tarefa da filosofia segundo Deleuze e Guattari é criar conceitos, para criar conceitos é preciso ter uma ideia. O que é uma ideia? A ideia é uma imagem (DELEUZE & GUATTARI, 1992).

Os encontros não são lineares, muitas vezes neles tendemos a reconhecer coisas e identificá-las. Mas como já colocamos o vivente-humano possui um cérebro. O cérebro nos dá a chance de não recebermos outras imagens de uma mesma forma igualmente como em um circuito fechado. Às vezes no encontro com estas imagens sentimos diferentemente e produzimos uma nova ação. O pensamento vai além do entendimento, ele cria, e, quando cria, vai além do esperado, ele inventa o novo. Não seria este um processo dramático?

Em arte o drama está relacionado à quebra das relações de formas de composição que tendem ao lírico, podendo ser trágico ou não. O artista ao apresentar sua obra o faz atravessado por pensamentos e discursos estéticos, políticos distanciando-se mais ou menos das formas usuais de reconhecimento em que expressa através da linguagem que busca apresentar ou representar. A imagem criada pelo artista pode nos dar o que pensar ou não e, ele terá pouco ou nenhum controle sobre as sensações que podem ser despertadas.

Ao acreditar na força da imagem, não basta apenas investigar se ela instaura o drama ao articular diferentes linguagens e quebrar com o lírico. Sabemos que para muitos é importante buscar se este drama problematiza uma situação de dominação, questiona certo modo pelos quais as pessoas pensam, vivem, sentem e a maneira pela qual ele faz isso. Como também pode ser importante pensarmos se um encontro com o que é expresso na quebra de um lirismo poderia possibilitar acontecimentos que vão além do localizável, identificável, além da consciência de algo.

Algo que poderia nos afetar a sentir de outra forma, não por mera reflexão ou ilustração semiótica, e sim, numa outra apresentação semiótica que possa não apenas se fazer refletir claramente ou idealmente, mas que se componha com certo embaraço do modo dominante de leitura, interpretação e percepção provocando o pensamento a pensar outras formas de conhecimento e entendimento das várias possibilidades de efetivações de mundos e de imagens que possam vir a existir.

Quanto ao cinema, Deleuze (2006a) nos diz que

O cinema não é uma língua, universal ou primitiva, nem mesmo uma linguagem. Põe em dia uma matéria inteligível, que é como um pressuposto, uma condição, um correlato necessário através do qual a linguagem constrói os seus próprios objetos (unidades e operações significantes). Mas este correlato, mesmo inseparável, é específico: consiste em movimentos e processos de pensamento (imagens pré-linguísticas) e em pontos de vista tomados sobre esses movimentos e processos (signo pré-significantes). (p. 334).

Busca-se nesse contínuo estudo do contraste nesta dissertação de Mestrado, sobretudo ao pensar algumas possibilidades apontadas no cinema moderno e contemporâneo, momentos em que o drama é marcado por outras conexões imagético-sonoras que façam pulsar outros signos, mesmos que causados no choque da representação por ela mesma; movimentos que possam causar uma imobilidade reativa no próprio esquema sensório-motor e acordar uma dimensão virtual-intensiva. Provocar e potencializar o pensamento quando atacados por sensações intensificadoras que por vezes marcam ou modificam a maneira em como se estabelecem o drama e a conexão que podemos sentir quando afetados, ao problematizar a vida.

O cinema tem a capacidade de questionar figuras de pensamentos expressas em discursos de verdade que por vezes são colocadas em choque ao deslocar o meio tal qual elas foram criadas.

Muitas vezes se faz a crítica da ironia ao dizer que ela pode não ser diretamente assimilada, entendida, não causar o efeito do discurso desejado. Mas será que também não é interessante colocar o pensamento em choque por fazer variar as formas de discurso, invertendo elementos de uma gramática de semiologia?

Não seria importante levantar dúvidas, além da tentativa de garantir um entendimento linear, explicativo, consciente? Discursos de verdade predominantes na modernidade podem ser balançados por leves contrastes, como música e som, e às vezes com uma sutileza irônica.

Stanley Kubrick e Coppola: a sutileza da ironia em um possível confronto com a natureza humana.

Alguns cineastas utilizariam arranjos ópticos e sonoros em seus filmes, que chamaremos de contrastantes e que poderiam potencializar muitas de suas cenas ao quebrar com o que seria a "esperada" junção entre trilha sonora e a imagem visual, problematizando-as. Questionariam certa natureza humana, constituição humanizada de mundo, ou apresentariam um sujeito menos fixo e regulado em suas apreensões, ao deslocá-lo e movimentá-lo assinalariam uma natureza inesperada posta em devir.

Cenas de guerra parecem potencializar outra 'natureza humana' em que a moral parece se deslocar de seu estado ideal puro e fixo. Parecem mais sensíveis às condições cambiantes do meio ao apresentarem comportamentos não validados moralmente, ou não psicologicamente aceitos. O cinema conseguiria nos dar imagens que nos afetam mais sensivelmente do que idealmente. O que não quer dizer deixar de trabalhar com apresentações de consciência, mas seria uma consciência que se faria sentir e não uma consciência dada em um discurso ideológico ideal. A ideologia, se apresentada, viria por imagens, mas nossos encontros com estas imagens não necessariamente transmitiriam o discurso, poderiam sim, fazê-lo sensível. Em outras palavras, a forma apresentada em imagem parece, desse modo, não funcionar idealmente, mas sensivelmente. Mas acabaria o trabalho da transmissão da ideia apenas no sensível concreto? Poderia a consciência ser introjetada em corpos imaginados universais, respeitando fórmulas de montagem e jogos de câmeras? O real se esgotaria nas relações organizadas que articulam as estruturas dos estados de coisas?

Kubrick nos lança a questão do humano em outro tempo (tempo do cinema) em que ele busca que as pessoas confrontem a si mesmas nas imagens apresentadas na tela¹⁸. O cineasta ainda preza por tentar mostrar situações que soem mais reais possíveis, apresentando rasuras no discurso de uma sociedade de segurança, sobretudo a sociedade americana, em que as pessoas pudessem receber questionamentos em suas visões ideais de mundo, propiciados por imagens com um senso poético que colocariam o tempo em

¹⁸ Kubrick, S. Entrevista. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=xa-KBqOFgDQ>. Acesso 02/06/13.

tensão¹⁹. Soaria já interessante pensarmos que tempo ou tempos poderiam nos tensionar. Problema que já apresenta uma dica quanto à insuficiência de um tempo cronológico articulado a uma memória fixa.

Pensamos que nem sociedade, nem ideologia, e vale também dizer, nem educação, fixam o humano em uma estrutura; ele sempre vaza, mas não vaza nem como gás, nem como líquido. Essas singularidades que vazam e compõem um todo chamado ser humano não se homogenizam no universal, mas, conseguem se compor no real, parece que operam mais por efeito de concordância e discordância operando escolhas que tensionam o tempo e o espaço continuamente, mas também complexamente, buscando sempre mais vontade de existência, insistem em existir e podem causar alterações no todo. Pois já vimos com Deleuze e Bergson que o todo aberto parece melhor corresponder à complexidade do vivente. Poderíamos dizer que sempre há uma chance de mudança de qualidade que deslocaria o humano e o que comporia diferente no desarranjo e aglutinações de forças dinâmicas e diferenciais.

Às vezes, certa ironia pode nos alertar sobre esse possível equívoco em se pensar o ser humano como uma unidade estruturada em sociedades dadas, ou controladas. Não seria a ironia um tipo de contraste do clichê pelo clichê que pode apontar rasuras de uma 'verdade' mal colocada? Poderia haver certo confronto no pensamento - até pela forma de filmar - que prezasse por lugares que pareçam os mais reais possíveis²⁰, e que aponte o quão fracassado pode ser um projeto que leve em conta um molde de humano descontextualizado das ligações espaços-temporais com seu meio, mas que também mostre a despontencialização das possibilidades de escolhas, mesmo que morais, ao rebaixar alguém abaixo do humano em nome de um bem maior, como no caso da 'cura' de Alex em *Laranja Mecânica* (1972). Estruturar um humano adequado não deixaria de ser uma microguerra contra certa natureza não humanizada.

Deleuze (2010) já mostrara que Espinosa nos colocava que o homem ao escolher viver em sociedade precisaria renunciar a seus direitos naturais. A cidade, a civilização e suas instituições impõem outros meios para assegurar certa existência e os valores que nascem e morrem dentro dessas. Na guerra nosso meio muda, como também mudam nossos

¹⁹ idem

²⁰ idem

valores e isso não ocorre de uma só vez, de maneira igual para todos, mesmo que por necessidade.

Kubrick parece nos apresentar, em imagens, conflitos da natureza humana, ao colocar a necessidade de mudança de natureza do homem civilizado para a natureza do homem da guerra. Mas como apresentar isso em imagem? Como demonstrar essa mudança sem ser apenas por jogos psicológicos em relações de montagem? Como mostrar o momento em que o ser humano deslocado de seu meio, adapta-se e adquire novos valores, no caso, valores necessários para a sobrevivência em meio à guerra? A ironia apresenta-se como uma forma de exprimir um pensamento, ao questionar um hábito, acrescentando algo a mais, invertendo posições rígidas e, parece forte para se desmontar certas verdades, um toque de humor que flerta o absurdo, mas que parece também nos apresentar a necessidade de não se levar a sério demais os fatos e abrir brechas para outras percepções.

Na cena 27 intitulada: “Vietnam - O Filme”, de “Nascido para Matar” (1987), os soldados estão na guerra, entrincheirados, com explosões ao fundo, tiros de tanques de guerra, corpos sendo carregados em macas, ao mesmo tempo em que são filmados por soldados repórteres. Com todo esse movimento que mostra cenas da guerra, os fuzileiros que são filmados aparentam despreocupação e demonstram até certa descontração como se tudo que acontecesse fosse comum ou banal. A trilha sonora²¹ nesta hora acentuaria o contraste irônico, como se tudo o que se passasse pelas imagens parecesse comum, casual: corpos carregados, bombas, tiros... Uma sutil ironia que não implicaria em conduzir a uma ascese da verdade, mas que poderia abrir uma fenda em consciências fixadas e modular percepções dadas ao movimentá-las, desarranjando percepções de si mesmo e dos outros. Parece-nos propor um convite a inventarmos outros 'sis', outros 'outros'²².

Kubrick parece também nos provocar a pensar e a sentir se conseguiríamos suportar uma falta de valores em uma sociedade pacificada. É famosa a cena em "Laranja Mecânica", na qual o protagonista Alex canta "I'm singing in the rain" enquanto comete um

²¹ “Surfin’ Bird”, do The Trashman (1963)

²² Em seu livro, *A invenção de si e do mundo* (1999), Virgínia Kastrup investiga o problema da invenção reduzida à inteligência no estudos de cognição. A autora enfatiza a necessidade de se pensar a cognição para além de finalidades úteis ou apenas vinculadas à aquisição do conhecimento, e busca potencializar a problemática de uma política inventiva que "tem de lutar permanentemente contra as forças, em nós e fora de nós, que obstruem o movimento criador do pensamento" (238) que acreditamos passar também por uma política que permita outras práticas/experiências de viver.

estupro; neste ponto o contraste entre imagem e som é marcadamente forte, evidenciando ainda mais a dramaticidade da cena, provocando sensações marcantes de conflito. Disjunções sonora e visual habituais que marcariam ou instaurariam o drama com uma rasura no próprio gênero. Até quanto conseguiríamos tolerar os extremos?

O contraste aparece nesse ponto como que invertendo a relação óptica e sonora lógica em sua junção esperada em um movimento de clichês. Perguntariam: você é um sapo?²³ você é um bom humano? Operaria como uma disjunção dos clichês a que as imagens estariam habitualmente atreladas: cena de violência e música agitada ou que evoque uma predisposição para um tempo em tensão, ou música suave que evoque um sentimento de alegria para uma cena em que se busque esse tipo de emoção, são, pois, invertidas, como que buscando um desarranjo dos clichês aos quais os sentimentos se viam acomodados por certo hábito em se buscar figurá-los dentro de uma lógica de representação que tende a construir um encadeamento de cenas relacionadas a modelos de reconhecimento normatizados e organizados.

Talvez os questionamentos sobre o humano, ao expô-lo a condições complexas, às vezes em meios inóspitos, lhe deem uma mirada para a vida que não corresponda ao lirismo. Francis Ford Coppola (em *Apocalipse de um cineasta*, 1991) aponta as transformações internas nos diferentes níveis de bem e mal de um homem, até chegar a outro ponto, mudança de qualidade que torna alguém um assassino, mas não a figuração sentimental do assassino, o que aponta é a desconstrução do bom humano por sentimentos não localizáveis dados pelos afectos sentidos na guerra (não pela guerra), o que surge é então um humano que se traça em meio à guerra e tem com ela uma conexão que a memória da cidade não pode segurar em seu molde. Mas essa mudança de qualidade não transforma o meio, nem o meio transforma os outros de uma mesma maneira necessariamente, novas qualidades intensivas se atualizam na extensividade, nos estados de coisas, sem conformidade. Um acontecimento forâneo, um encontro intensivo com um afecto, continua a insistir complexamente diferente em tudo, em uma nova composição desarranjada e conflitante que ocupa um espaço, diagramando-o. Algo surge e uma luta constante para descobri-lo se inicia, muitas descobertas não coincidentes virão.

²³ HERZOG, W. O Cenas - O Enigma de Kaspar Hauser (1973). Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=oAnOi0fnxuE>. Acesso 02/06/2013.

Acrescentamos à cena do filme *Apocalypse Now* (1978), com a imagem do ataque dos helicópteros enquanto ouvimos a música "Cavalcada das Valquírias" de Wagner. Seria uma cena que nos atualizaria o perigo do nazismo?

Coppola também afirma uma necessidade do humor irônico, deixa bem claro que nunca se tratou de se fazer um documentário sobre o Vietnã, até a escolha do lugar de filmagem - as Filipinas - confirma isso. Precisa captar aquela natureza da guerra, o homem da guerra, as mudanças de valores que atinge cada personagem de um modo diferente, apresentar o horror, mas também a vida para além do lirismo quando deslocada de seu curso idealmente programado.

É interessante colocar que tanto *Laranja Mecânica* como *Apocalypse Now* são baseados em literatura, mas o que se apresenta na tela não é a transposição de um livro. Seus diretores sabem que a imagem cinematográfica não é texto e tampouco se trata de melhorá-lo. É necessário pensar suas próprias imagens, no caso dos dois, Coppola e Kubrick, o mais real possível, tornar confrontos da alma visíveis em lugares críveis e nos provocar a pensar também pela ironia, afinal não precisamos perder o humor, esse só não precisa vir em uma forma ideal feliz em concordância a um sorrir codificado, o homem-guerra não é o homem humanizado, sua animalidade necessita falar mais alto, ou às vezes, manter o máximo de silêncio possível.

Quem recebe uma das cenas citadas poderia perceber-se como mais complexo e singular, sentir a crueldade mais próxima, no corpo e não boiando ou flutuando em algum plano ideal. O cinema nos ajuda a exprimir tipos de pensamentos na forma de imagem que às vezes valem muito mais do que a história que passa por trás.

Não queremos dizer que apoiamos a guerra, ou queiramos devolver a animalidade e brutalidade ao homem; o que queremos considerar é que o cinema pode nos apontar a fragilidade de um projeto de humano, também excessivamente cruel. Crueldade que sabemos muitas vezes ser operada por dispositivos moduladores que podem acarretar muitos sofrimentos, que reduziriam, inclusive, as potências humanas ao tentar-lhes arrancar a capacidade de pensar e com ela de operar escolhas...nem sempre lógicas.

Capítulo II - O Cinema e a Luz - modulações das sensações.

Luz e Pensamento

Branco e negro estão muitas vezes associados a figuras de bem e mal, a ideias, a separações, a identidades. Em muitos filmes expressionistas em que podemos perceber o trabalho com a luz, a imagem-movimento nos é apresentada pela intensidade entre claro-escuro. Muitas vezes o choque moral em que a alma está dividida entre as trevas e a luz.

Deleuze (2011, p. 497), baseado em Boheme e Shelling, resume-nos a história da imagem-luz e sua intimidade com a alma, no que se refere ao pensamento de oposição entre luz e trevas e a alternância entre claro e escuro.

Em uma primeira etapa, luz e espírito seriam um, a luz seria a vida do espírito, não está ainda em relação com um objeto e um ser pensante. De acordo com Deleuze, neste contexto, poderíamos pensar em Deus. Mas Deus, como imagem-luz (invisível) em sua vontade de revelar-se, precisaria de algo que não se confunde com ele, pois até então a luz seria como uma distância infinita em todas as direções.

Em uma segunda etapa, a luz ou espírito encontrará a primeira condição de manifestação; é preciso que como força infinita se divida em duas forças infinitas, uma oposição infinita. Essa condição de manifestação serão as trevas. Temos assim luz e trevas como oposição infinita devido à vontade da luz em se fazer ver. Deleuze coloca que isso seria anterior a qualquer fundamento, haveria imanência. São, portanto, duas forças infinitas que se opõem à luz (espírito) e às trevas. A vontade de manifestação se efetua nas trevas que é a primeira condição possível de manifestação da luz.

Deleuze nos conta (2011, p. 501) que essa oposição infinita entre duas forças infinitas assinalaria um ponto zero. É por relação a este ponto zero, que a luz propõe sua primeira visibilidade, manifestação ou revelação. Surgiria então: o "negro". O estado de equilíbrio entre as duas oposições, o ponto zero da noite, é o negro. Ao que Deleuze acrescenta que então, de súbito, a luz se revela branca.

Nesse momento não há mais luz como distância infinita, e sim a luz como distância por relação, a zero, à noite, ao negro. Deleuze acrescenta que a distância entre as duas forças era a opacidade pura. Sobre sua cara, sobre seu lado que tende até o abismo é o negro.

Branco e negro passam a se opor de acordo com uma distância finita, o negro como opacidade máxima e o branco como opacidade mínima, são graus de opacidade e declaram o nascimento do visível.

Os filmes expressionistas usaram muito esse pensamento que Deleuze mostra com Lang, com o método persiana e com método claro-escuro de Murnau. Esse terceiro estado está na imagem-movimento. Claro e escuro ocultam o contorno ao mesmo tempo em que fazem aparecer.

Deleuze (2011) se interessa nessa composição de pensamento pelo assunto das intensidades. Quando aparecem as intensidades, as oposições já não podem interferir. Só podem fazê-las idealmente e não realmente. Claro e escuro não consistem de alternâncias dos contrários, a escala devém móvel, mas não resolve que estejamos sempre em relação a zero. O claro-escuro oculta o contorno, esconde-o ao mesmo tempo em que é sua aurora. Um contorno vago aparece entre o claro-escuro. Seria, segundo Goethe, "as partes escuras das coisas" (p. 505) o aparecer do contorno. O conjunto das partes que aparecem e desaparecem é a natureza, ou o espírito da natureza. Através do claro-escuro os objetos pertencem à mesma natureza.

Parece-nos oportuno conectar aqui o pensamento de uma imagem-contraste quando relacionada ao visível. As intensidades que compõem algo que possamos perceber parecem apontar menos para identidades ideais do que para afirmações de singularidades que se compõem entre as multiplicidades de variações intensivas que podem constituir nossa percepção do visível nas infinitas composições entre claro-escuro, assim como apontar para uma diversidade de pensamentos que podem se dar nas percepções com a qual pensamos que a modulação da luz no cinema poderá ser uma forte intercessora.

Imagem-movimento no cinema: relação com o intenso e o extenso

Deleuze (2011) afirma que “quando relacionamos a imagem-movimento com o cinema, seguramente queremos dizer que na imagem cinematográfica há coisas ou pessoas que se movem. Mas não é por isso que há imagem-movimento” (p. 457). Se ele dissesse que é uma imagem em movimento já seria suficiente para distingui-la da fotografia. Afirma que, de acordo com Bergson, para podermos compreender o movimento da maneira mais concreta, há de extraí-lo de seu móvel ou veículo mediante um ato de espírito chamado intuição. Nossa percepção natural só captaria o movimento ligado com algo que lhe serve de móvel ou veículo. Deleuze acredita que através das imagens cinematográficas poderíamos captar uma imagem-movimento que não está na imagem em movimento como substância real. O cinema poderia mostrá-la através do movimento de câmera, pois esse pode liberar um movimento que é captado independente de seu próprio móvel ou veículo, e outro modo de captar a imagem em movimento será pela montagem. Frisa que ambos podem se intercalar, alternar.

Desse modo captaríamos o movimento em sua extensividade. Mas de que modo a imagem-movimento estaria associada ao movimento intensivo?

Deleuze define a fotografia como molde luminoso e, utilizando o pensamento de Simondon, propõe que o cinema seria uma modulação, um molde contínuo e variável. Na modulação pura as condições de equilíbrio são alcançadas em um instante, mas também mudam a cada instante (DELEUZE, 2011, p. 461)²⁴.

Assim a imagem cinematográfica é uma imagem-movimento e uma modulação de luz. Deleuze diz que modular a luz é não parar de extrair o movimento de seu móvel ou de seu veículo. Então é imagem-movimento na medida em que extrai movimento do seu móvel ou de seu veículo. E é imagem-luz no equivalente que modula a luz. Com essas duas imagens, alcançaremos imagens indiretas do tempo, segundo Deleuze. Não temos movimento sem luz e transformação da luz, e não tem luz sem movimento. A modulação é uma mobilidade.

²⁴ Apontaremos no capítulo 5 desse trabalho o encontro de Deleuze com as artes e com o conceito de modulação de Gilbert Simondon, em que Deleuze o utilizará para pensar conexões entre uma Analogia estética e sua conexão com a pintura; harmonia e melodia e seus vínculos com a voz e na música, e a diferença de uso da luz para o cinema e para fotografia.

Se o que nos interessa é a luz, captamos nossa imagem-movimento não como imagem-movimento, mas sim como imagem-modulação, imagem-luz. A luz é o movimento intensivo. E se é assim, tem uma natureza diferente do movimento extensivo. O movimento intensivo tem graus, enquanto o movimento extensivo tem partes (um grau não é uma parte de movimento). Esta segunda imagem do tempo é o tempo como composições de luz.

O movimento intensivo passará por graus. Deleuze coloca que a luz cai, mas isso não que dizer que despenque, permanece em si (raio solar), mas a luz também ascende. O que poderiam ser os graus de luz?

A esses, poder-se-á chamar de cores. As cores seriam os graus de luz. Não há intervalo entre os dois graus, não podemos medi-los como unidade. A quantidade intensiva sempre pode cair por si mesma, ou seja, chegar a zero. Deleuze (2011) coloca que como quantidade intensiva está em função de zero. Toda intensidade pode cair a zero, mas não tem necessidade de cair a zero por ser uma intensidade. "A luz cai em cima de nós" (p .470), isto é, a intensidade não deixará de nos cair em cima.

Mas como Deleuze define uma intensidade e por que é uma quantidade? É uma quantidade porque como toda quantidade é a unidade de uma intensidade. No caso da extensão são partes sucessivas, e a unidade é o agrupamento das partes no uno.

Deleuze citando Kant explica que, no caso do movimento intensivo, o filósofo alemão diria que é uma unidade porque é apreendida no instante. O instante é algo que concerne ao tempo, mas não é o mesmo que o presente. O instante é apreendido a partir de sua forma de distância com zero, momento em que se tem uma mudança de qualidade.

A distância a zero pertence fundamentalmente à intensidade, no sentido de que se distingue da magnitude extensiva, as distâncias intensivas são indivisíveis.

A intensidade se apresenta por dois aspectos: por um lado seu grau, ou seja, sua unidade apreendida no instante. Por outro lado sua pluralidade definida como distância indivisível a zero e a qual não conseguimos alcançar por somas ou subtrações. Esta acontece de uma vez.

A imagem-luz estaria então diretamente relacionada com o movimento intensivo e Deleuze (2011) colocará que a "imagem-movimento e a imagem-luz são como duas caras

da mesma moeda. De uma sai uma imagem do tempo como movimento extensivo e de outra como movimento intensivo” (p. 488).

Os dois movimentos não têm a mesma relação com a alma e o espírito. A relação da alma com o espírito se trata de uma relação sujeito/objeto. É na relação em que a alma é convidada a pensar e encontrar a razão do movimento no espaço, que o pensamento pensa o extenso e o movimento no extenso. Corresponde à ordem de pensar o Todo no movimento, ou o Todo num conjunto de movimento. O que Deleuze acredita que se articule bem com o sublime matemático, ou seja, a força da imaginação de se chocar com o próprio limite.

No que diz respeito ao movimento intensivo, penetraríamos em outra região da alma. Penetraríamos na região do vivido da alma em que sua relação com o movimento intensivo devém uma relação vital, forçaria a viver uma intensidade ou descobrir nela uma intensidade que não conhecia.

Deleuze destaca que, no vivido, instante e presente formam um misto. O presente é inseparável de uma certa extensão de tempo, expressa a relação do tempo com um movimento extensivo. O presente implica uma duração e um tipo de duração (não está na duração, é em si uma duração). Todo presente é um intervalo, toda passagem é o presente. Passa-se de um estado ao outro, a passagem de uma qualidade a outra é um presente.

Quanto ao instante Deleuze diz que este implica o surgimento da nova qualidade que se faz de uma vez, que não é, portanto, um intervalo, e sim a extremidade de um intervalo (quando o intervalo está efetuado). Um exemplo desse processo é o surgimento do gelo.

Também ressalta que para ele o presente está fundamentalmente ligado à relação da alma com o movimento no espaço, com o movimento extensivo. Estaríamos constituídos por uma infinidade de presentes, cheios de intervalos (respiratórios, batimentos cardíacos). Todos intervalos são variáveis, assim todos tendem a uma diferença, mesmo que sejam infinitamente pequenas. Assim ele poderia dizer que o presente tende ao instante.

Também poderíamos pensar nossa educação com as imagens e consciência nesta diferenciação entre intervalo e instante, entre quantidade e qualidade, pois parece que não é por acúmulo ou reprodução de informações que mudamos de qualidade ou tornamo-nos conscientes de algo. Uma possível transformação viria de uma vez, ao sofrermos uma

intensificação que nos fizesse sentir diferentemente, um movimento mais próximo a um tempo intensivo, mas com o qual temos pouco ou nenhum controle.

Mesmo que uma nova qualidade advenha, não deixamos de estar implicados a uma extensividade, que subordina um tempo ao movimento. Um nova qualidade não se fixa, portanto, como algo estático e nem atinge a todos em séries de igualdades, de maneira uniforme e sem variação. O vivente continua a deslocar-se pelo plano de imanência entre quantidades extensivas e qualidades intensivas e, tem o devir como motor das diferenças no universo maquínico das imagens-movimento, que atualiza diferenças no vivente sem controle algum da consciência.

O devir também estaria implicado numa contínua diferença da imagem-movimento em seu recorte na imanência, em que movimento e luz atuam reciprocamente.

A possibilidade de modular a luz e trabalhar a imagem cinematográfica foi muito explorada nos filmes do expressionismo alemão, através das relações dos conflitos das almas dos personagens, atualizando-as e as desatualizando em um instante que revela uma possível mudança de comportamento, como Fritz Lang (1931) mostrou em M. (O vampiro de Dusseldorf), em um embate moral entre as forças que constituem bem e mal. A forma que claro e escuro são apresentadas tendem a variar conforme o enfoque que se quer buscar na composição da cena.

Esse enfoque parece potente quando não reduzido a mera associação sombra = mal, claro = bem. O que pode vir a ser revelado pela luz pode ser tanto uma atualização do desespero em não conseguir controlar desejos não tolerados, como também revelar uma liberdade desejada que toma morte como afirmação da vida.

O som que pode aparecer nestas composições das cenas pode tanto fortalecê-las por sua presença como pela sua falta, ajudando a equilibrar e desequilibrar estas conexões ao apresentar possibilidades de desarranjos entre junções ideais por um tempo que atravessa o intensivo em sua possível atualização para o instante que a luz revelará (que poderá se desatualizar de novo) e o caráter extensivo do movimento entre suas ações pulsando em meio ao intervalo. O que irá atualizar-se no intervalo não necessariamente será a resposta previsível de um jogo de relações de formas conhecidas.

Por vezes se reconhecerá o som, mas seu arranjo com a cena não dará a resposta esperada, por outras se buscará o som como reconhecimento para o entendimento, mas se escutará o silêncio.

Fritz Lang e Kim Ki-duk : imagens entre luz e sombras e música...silêncio.

Acuado e entregue ao julgamento da bandidagem local, o vampiro articula sua defesa com a força da dramatização, o cinema expressionista alemão pelas lentes e enquadramentos de Lang nos apresenta o que talvez tenha sido um dos primeiros assassinos em série da história do cinema. Mas o que pode pulsar nesse cinema ainda embrionário de 1931 passaria bem longe de muitos de nossos caracterizados e personificados sociopatas atuais aprisionados nos gêneros de suspense e terror. Lang cria com a força das imagens audiovisuais, aproveitando-se da brilhante atuação do ator Peter Lorre, e possibilita com um exercício retórico expressado pelas falas, auxiliado por movimentos expressivos por todo corpo, fazer com que o vampiro articule sua defesa num entre mostrar-se à luz para afirmar quanto não é igual às pessoas que lhe julgam e um esconder-se nas sombras numa tentativa de fuga do destino que lhe é imposto e que o obriga a matar para um pouco de apaziguamento do drama de sua vida, conectado a uma tentativa de escapar da sentença que já lhe parece dada e legitimada. O insuportável, a vergonha, a dor; contrai-se na sombra, que ajuda a esconder a amoralidade e articula na defesa um toque pictural. Ao resurgir para a luz outra vez, a fisiognomia do desespero e do tormento apontadas pela imagem-afecção pode nos atingir com força, a ponto de talvez abalar a sentença e o julgamento já anteriormente "dado" através dos fatos apontados pela história que acompanhamos até este momento. Sugere um embate dos sentidos fixados moralmente em nossa constituição ocidental, e nos oferece uma pequena trepidação nos mesmos, um pequeno desarranjo na linearidade da justiça e compaixão, domesticados em muitos de nós pelo casamento entre o senso comum e o bom senso que refletem muitas das representações dadas em nossa cultura maior. Poderia uma pequena fissura oportunizada pelo drama do vampiro ocasionar uma brecha, um instante, no movimento de apreensão cognitiva? A abordagem teatral da cena da defesa, ao lidar com intensificações discordantes de sentimentos, advindos muitas vezes

por valores morais ainda presentes, pode desarticular a maneira igual que os recebemos, dando pouco de liberdade em nossa participação fílmica, deslocando-nos da posição de voyeurs, podendo nos oportunizar um pouco de ilogicidade, um momento de quebra da opinião dada através de uma pequena fissura no jogo da própria moralidade, se também colocarmos nossos sentimentos em devir. Permitido o jogo intensivo das forças que atuam em nós, o Universal não se sustentaria e o Todo poderia mostrar-nos sua extensão e abertura. Os reflexos da imediata reação medular poderiam ser retardados pelo pensamento que ocorre no intervalo desta esperada reação, brindar-nos-ia a participação do cérebro se isto assim puder acontecer. No caso da obra de Lang, arrisca-se apontar esta probabilidade pelas tessituras de diversos "e"s compostos pela dramatização, enquadramentos (que evidenciariam a imagem afecção), o jogo entre luz e sombra, e a singularidade de cada telespectador que pode ser retirado de sua inércia e convidado a participar do júri do vampiro, mas com a dúvida de emitir uma rápida opinião, caso seja atingido pelas forças figurais.

O problema de Lang não é julgar um assassino de crianças. O problema é apontar o ser humano como um mal social²⁵. Lang não se apoia em uma fisionomia de assassino para apresentar seu serial killer. Peter Lorre está bem longe de se aproximar de traçados psicológicos rígidos. O assassino pode ser qualquer um de nós. Lang pergunta a Friedkin?²⁶

-Você crê que a maioria dos assassinos são acometidos por uma intenção inicial de que vão matar alguém?

A problemática do filme M. não termina aí. Infelizmente uma das cenas finais fora cortada pelos produtores. Há no final uma cena fundida em que o promotor põe sua mão sobre o ombro de M. e fala: 'em nome...' e corta para o juiz, que diz '...da lei'. Apareceriam depois as mães das crianças assassinadas, e a mãe da primeira criança desaparecida diria que isso não traria os filhos de volta, todos deveriam cuidar melhor de seus filhos.

Há, também, nessa peça de ficção, uma preocupação em montar o local o mais real possível. O próprio júri de criminosos é composto por criminosos reais que aceitaram o

²⁵ Lang interviewed by William Friedkin in (21th to 24th) 1975. <http://vimeo.com/37035514> (acesso 01/06/2013).

²⁶ idem.

convite de Lang e se deixaram filmar.²⁷ Todas as composições de linguagens criadas e compostas para intensificar o local de filmagem, falseiam verdadeiramente a realidade da cena.

As linguagens que compuseram *O Vampiro de Dusseldorf*, obra inserida no movimento muitas vezes chamado de cinema expressionista alemão, deram sem dúvida um imenso salto até os dias atuais, experimentando diferentes usos, um deles que é a conexão entre imagem e som.

Como já expusemos, a música como trilha sonora modulou, em muitos casos, formas de associarmos e reconhecermos um determinado tipo de som a situações mostradas pelas imagens, educando-nos para certa junção esperada das mesmas e, assim, em suas reproduções de usos; fortificou e ajudou a talhar determinados gêneros. Poder-se-ia arriscar a dizer de outro modo que a junção de determinados estilos de musicais a certas características de imagens tende a seguir conforme certo padrão, reproduções de imagens-clichês ou imagens-reconhecimento que objetivam nos adestrar a sentir e entender estas imagens sem que necessariamente possamos senti-las ou pensá-las, pois sabemos como reagir a elas. Ao vermos uma determinada cena muitas vezes imaginamos certos tipos de músicas que "combinariam" com as mesmas, como também quando ouvimos determinadas músicas, imaginaríamos certos gêneros de imagens. Em nossa educação fílmica apresentada pelo cinema maior, seríamos provavelmente modulados a formar certos tipos de imagens-sonoras atreladas a certas cenas, e também a formar imagens-visuais ao ouvir alguns estilos de música, aquisição recognitiva que parece importante reafirmarmos a grande influência na constituição das formas de gênero desenvolvidas pelo cinema comercial, e hoje, ainda reforçada pela cartilha da indústria do marketing, que em sua grande forma, parece nos preparar a receber tais ou quais imagens, sem nos gerar um desconforto que outro pensar poderia nos lançar.

O filme de Lang ainda se passa no início da formação do cinema, que acreditamos poder localizar entre os primeiros filmes alemães falados²⁸ e que tem como anúncio do ataque do vampiro uma música que sempre é assoviada por ele. Essa possivelmente não

²⁷ *ibidem*.

²⁸ *Idem*. Lang nessa entrevista nos diz ser contra a inserção de sons e falas em seus filmes anteriores mudos. Isso quebraria o ritmo da cena que não havia sido pensada neste sentido.

forma o estilo que se territorializou nos filmes de gêneros: policiais, suspense e terror, se tentássemos inutilmente inseri-lo em um território. A música comporia uma espécie de contraste, ainda hoje, entre a suavidade do assovio cantarolado pelo assassino e o ato prestes a acontecer, mas que não veremos compondo uma textura cega. E, embora seja repetida algumas vezes no filme, talvez não anule o signo que persiste a pulsar em muitos de nós no primeiro encontro. Há a possibilidade de sentirmos diferentemente.²⁹

Tampouco se afirma dizer aqui que isso será a maior preocupação com esta obra, uma porque Lang não poderia imaginar como se desdobrariam estas composições imagem-som no decorrer da história do cinema, e outra porque o cineasta precisará de outros empregos deste som para desenvolver sua obra, pois parece fazer da música, o som assoviado por M., um misto de álibi e delator que atua junto às imagens, uma espécie de personagem não orgânico extremamente ativo. Mas o que parece persistir é certo estranhamento com a desterritorialização que esta composição pode disparar, ainda mais por não apresentar os fatos em si e convidar o telespectador a pensar, o mais impensável possível.³⁰

Saltemos ao filme *Fôlego* (2007), de Kim Ki-duk, momento em que o cinema já teve incorporados diversos gêneros e associações imagético-sonoras, e em muitos filmes, principalmente comerciais, parecem funcionar como uma espécie de bula ou fórmula para causar efeitos de verdade esperados em seus telespectadores. O cineasta coreano parece desviar-se disso, e embora, não abra mão de músicas em sua composição sonora, aparenta utilizá-las para configurar a trama do filme questionando certos valores, sem se fixar num discurso moral. Mesmo que as músicas muitas vezes aparentem colocarem-se para reforçar clichês, podem por outro lado, possibilitar um pensar afirmativo para as diversas cenas apresentadas no filme, seja para pensar e fazer operar uma reexistência e intensificação de um local, diferente da disposição para o qual foi pensado, no caso a prisão, seja para anunciar o final da obra. Utiliza-se aqui como intercessora a cena final que intercala o caminho da família no carro e o assassinato de um preso condenado por seus companheiros de cela, cenas que são acompanhadas e intercaladas por uma música, que parece romper

²⁹ *ibidem*. Lang diz que sua esposa e outros diziam (em uma perspectiva da época) que entre cérebro (capital) e mão (trabalho) haveria o coração. Pensamento que na entrevista Lang acredita ser verdade.

³⁰ *ibidem*. Lang acha que é possível ao não mostrar o assassinato, convidar o telespectador a participar do filme, mais a frente, dirá que não é possível saber se os telespectadores condenam ou não M.

com a linearidade da história através dessa composição imagético-sonora que percorre o entre cenas. A aparente figuratividade dada pela linearidade e liricidade entre a música e a família retornando no carro, e que produziria certo sentido de felicidade, é rompida pela cena da morte do condenado por seus companheiros de cela, que pode operar como um raio, liberando uma fulguração entre as junções reativas esperadas, podendo desconectá-las e desencadear uma percepção plasmática que nos convida a saltar da linearidade ao sentirmos outras intensidades no que pode se contrastar entre imagem e som. Também não há uma radicalidade na violência que nos obrigue a reagir instantaneamente e crie um sentimento de revolta, mal-estar e repulsa; a cena do assassinato aparenta dar um certo tom poético, afirmando o drama da vida sem ser acompanhado de um tom de ressentimento. Tudo ainda parece intensificado pela última imagem em que assistimos à coreografia do desenrolar dos companheiros de cela, que rolam e se revelam à luz em uma dança final. Esse movimento aparenta um pensamento que se desterritorializa da treva escura que revela o mal, para a treva que liberta uma certa paz, que traz a possibilidade do prisioneiro, após tantas tentativas de suicídio frustradas, por seus companheiros de cela tornar-se finalmente possível, admissível, não julgável. Ultrapassaria talvez, o sublime ao termos afectos intensificados que não necessariamente nos proporcionassem qualquer sentimento universal.

Nesta cena final, as cenas líricas do carro com a família são quebradas com a cena do assassinato, mas esse contraste ao mesmo tempo parece dar outra intensidade ao drama, pois a música pode exercer aí um papel misto de apaziguador com uma espécie de encontro com a liberdade através da morte, em outras palavras, a quebra das relações de significâncias poderia nos colocar em movimentos de saltos intensivos em nossa memória, desarticulando a maneira de sentir a composição da cena, uma espécie de rearranjo de nossa memória e possibilidade de novas conexões com imagens. Reconhecemos os elementos visuais e sonoros, mas sua composição com associações que aparentam deslocadas de nosso senso comum pode nos levar a outros movimentos, se os perceptos desta obra reverberarem por nosso corpo e despertarem novos afectos, desde que a recebamos com uma certa passividade, com uma pré-disposição que possibilite outros encontros, que também nos deixemos, em um momento, ser surpreendidos por um elemento que pode romper seu movimento clichê (a música) e que assume uma outra conexão que nos é

culturalmente apresentada, podendo nos colocar num momento em que apenas sentiríamos sensações múltiplas com intensidades variadas, quando atingidos pelo acontecimento intensivo de um encontro com uma nova criação, e que pode não possibilitar um simples dizer como uma ação reativa exprimida por uma opinião ou um julgamento, ou um reconhecimento estético localizável. Destaca-se no filme de Kim Ki-duk também o silêncio das personagens, a qual Kim Ki-duk³¹ aponta serem importantes para nos permitirem observar as nuances de seus filmes. Operaria talvez uma bifurcação no presente, uma imagem tempo-direta, com a força da reversibilidade do atual e do virtual, ou seja, o que se atualiza: uma nova junção auditiva-sonora, poderá ocupar outra temporalidade em nossa memória e lançar-nos um novo signo. Dispostos a abertura do campo problemático³² do encontro que nos possibilita sermos afetados e abrir brechas para pensar diferentemente dos adversários da nova imagem do pensamento: representação, reconhecimento e semelhança.

Parece que o pensamento poético precisa também ocupar nossa educação com imagens que nos atingiria para possibilitar-nos aprendizagens que se façam sentir e não só nos ensine a agir. Aprendemos por um susto, capaz de propagar um turbilhão de sensações desencadeadas pelas reconfigurações, redistribuições, mas também invenções sensíveis nas experimentações de outras junções imagético-sonoras. Esta operação de uma outra semiótica ensaiada por Kim Ki-duk não obedece tratados da semiologia para buscar desencadear subjetivações universais; coloca-se mais atenta e potente para intensificar pulsações afetivas, ao quebrar a unidade de apreensão das junções das imagens e sons, quando sentida essa necessidade. A variação provocada por esta tentativa pode ser capturada por uma pequena fenda perceptiva (micro-percepções) e operar uma agitação nervosa das sensações dadas, proporcionado outra intensidade dos afectos com esta hecceidade.

Talvez no filme de Kim Ki-duk ocorra essa disjunção entre imagem e som, pela insistente necessidade de intensificar o espaço, a locação para o cineasta coreano³³ é a escolha mais importante. A partir daí compô-lo artisticamente. A música em seus filmes

³¹ Entrevista com o cineasta: Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=5YX3_LhVbf0. Acesso em: 03/06/2013)

³² Segundo Orlandi, o problema é inseparável do jogo entre os encontros entre atual e virtual que insistem no vivente em sua diferenciação contínua complexa.

³³ Entrevista com Kim Ki-duk. Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=5YX3_LhVbf0. Acesso em: 03/06/2013)

também parece ajudar-nos a revelar outras percepções não antes reveladas. Um convite a perceber o não dado, a deslocarmo-nos de nosso olhar que a tudo reconhece e a tudo é capaz de associar. Parece válido dizer que é um convite a novas experiências estéticas e sensoriais em que a história que busca um sentido é por vezes reduzida, não nos revela nada que possamos identificar e dizer que seja uma descoberta, uma novidade. Mas, pode nos fazer sentir, entre ver e ouvir, outras possibilidades de existência que não se reduzem a um molde perceptivo.

O contraste aparece nas conexões possíveis que evidenciam diferenças entre perceber, sentir e agir, entre perceptos e afectos que as sensações da cena podem potencializar e fazer atualizar em um movimento dramático afirmativo. O que se afirma são variações possíveis entre composições em um processo movente e intenso que não se fixa por estruturas dadas e potencializa possíveis ideias-imagens em um contínuo (não linear) desarranjo pela experimentação. O contraste pode apresentar a figura, mas esta pode ser uma mera acomodação de formas dadas, como também experiências sensoriais não contidas em um molde que possa apresentar o drama em sua vibração.

Capítulo III - O Contraste

Roteiro pulsante: A trama da vida e o drama

A câmera acompanha a personagem que passeia por uma cidade que não lhe é familiar e por isso novas relações aparentam ser criadas passo a passo. Outra arquitetura de casas, outra cartografia desenhada por rios que a circundam, outros meios de se locomover, outra língua, outra paisagem, outra intensidade de luz revelando distintas cores. Ao seu lado apenas a pessoa amada e os sentimentos de ambos que dançam e se rearranjam, proporcionando aos dois novas maneiras de estar no mundo, de senti-lo e de ficarem juntos. Chegam a um prédio e se deparam com uma fila, muitas pessoas e aquilo que era tão novo parece reatualizar o local do qual vieram. O som ambiente passa a ser marcado por diálogos proferidos em alto volume, muitos flashes de câmeras devoram o local, a lojinha na entrada é disputada como um campo de batalhas e dentro... Dentro, a sensação do mesmo, a sensação de estar em outra parte do mundo como se ainda estivesse no local de origem, mesmo em outro país, modos de vida já vistos, sensação de angústia que, no entanto, é subitamente rompida por uma **EXPLOSÃO DE COR E MOVIMENTO**. A câmera que acompanhava aquela imagem-ação passa a focar o rosto da personagem e a percepção de seu olhar, como que capturado por algo. Neste momento a câmera passa a funcionar como se fosse o próprio olhar da personagem e dirige seu foco para uma tela. O seu fundo é composto por pinceladas que geram um movimento em certo sentido, mas este é quebrado pela imagem que se atualiza ao centro. Essa quebra de movimento, somada ao forte contraste de cores da pintura, expressa a dramaticidade do seu conteúdo. Nessa mesma cena, a câmera volta a mostrar o corpo da personagem parada observando a tela, enquanto muitas pessoas circulam de maneira afobada ao seu redor. O áudio destaca o som elevado das conversas, explicações de guias turísticos e falas: “No photo! No pictures!” – insistentemente proferidas pelos vigias.

Cena Dramática: Som, Câmera, Contraste!

No texto acima, quando a personagem para em frente à obra, é por ela afetada e a partir daí se insinua um foco de câmera exaltando a percepção e afecção sobre a mesma. Essa quebra que constitui o corpo parado observando a tela, ao mesmo tempo em que o movimento das pessoas e as vozes mantêm outra relação na “filmagem” gera outro tipo de contraste que pode instaurar também o tom dramático?

Este drama pode ser potente para afetar ao espectador/leitor que vê tal cena, como também o próprio protagonista/personagem. Mas este momento de quebra pode suscitar um pensamento para além do representado? A potência da expressão dramática mexe com sensações, mas de que modo?

Observamos no cinema situações similares a essa da narrativa que abre este capítulo e que parecem também utilizar o conteúdo expressivo dramático para instaurar momentos deste drama valendo-se de artifícios de jogos de câmera que evidenciam contrastes, quebras de movimento/ação, ou mesmo contrastes entre movimento e som.

Quando Deleuze escreve sobre o movimento de câmera e a questão da unidade do plano no livro “A imagem-movimento”, aponta a câmera como consciência cinematográfica, ora humana, ora inumana ou sobre-humana; ele exemplifica:

Seja o movimento da água, de um pássaro ao longe e o de uma personagem num barco: eles confundem-se numa percepção única, um todo aprazível da Natureza humanizada. Mas eis que o pássaro, uma vulgar gaivota, ataca de súbito e fere a pessoa. (...) O todo refar-se-á, mas terá mudado: ter-se-á tornado a consciência única ou a percepção de um todo de pássaros, manifestando uma natureza inteiramente passarizada, voltada contra o homem... (Deleuze, 2009b, p. 40-41).

A descrição de cena proposta pelo filósofo parece também possibilitar a instauração do conteúdo dramático e, sobretudo, a partir da cena por em questão a Natureza humanizada. Ora, afinal como vimos a consciência não está nas coisas, nem em modelos de representação baseados no homem moderno.

Se tudo é harmônico entre homem e natureza, essa natureza não estaria demasiadamente humana? Ou consciente de que ela tem que estar em uma liricidade conveniente a um discurso em que a harmonia não apresentará quebras? O cinema pode nos

dar uma consciência não humana, uma consciência passarizada. Como também pode nos mostrar que, se o todo muda, mudam as relações anteriormente estabelecidas e a vida volta a se afirmar como drama frente à natureza. O homem precisará então de uma nova consciência para uma natureza não harmônica, não humanizada, e que se fez sensível e experimental, sem juízo entre bem e mal.

Música e Imagem-tempo direta

Quando Deleuze fala de sua hipótese de que o cinema poderia nos apresentar uma imagem-tempo direta, pensa também em uma disjunção 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 um passado, presente, futuro em função de Cronos.

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. Mas esse é um percurso pela extensividade, é um percurso quando estamos no ponto S. em nosso plano de imanência. Não percorremos o plano de imanência apenas reconhecendo coisas, pois ele não está marcado por uma lógica 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.

Muitas vezes nos encontros da vida, o vivente está sujeito a perder sua condição de sujeito/objeto, perceber e reconhecer, basta ter uma percepção extraordinária (perceptos) que lhe ataque e intensifique afectos. O afecto não é um sentimento, são muitos os sentimentos que o preenchem. Se há percepções sólidas, líquidas e gasosas como sugere

Deleuze no pensamento cinematográfico, quando essas nos atingem sem nos dar tempo de reacionar e sem sabermos exatamente o que fazer, pode ser um indício de que fomos afetados. Poderíamos pensar a percepção extraordinária próxima a uma percepção plasmática, como quando recebemos uma carga de energia que pode potencializar e intensificar nossos sentimentos, um raio que pode propiciar passagens. Passagem do reconhecer para o pensar, passagem das relações para as conexões, continuamos em movimento mas não sabemos o que devém, perdemos o controle de nossa orientação sensorial motriz. Possibilidade de não ser mais o mesmo, da variação operada pelo encontro do atual e do virtual em um movimento contínuo em devir. Ao sermos afetados não percebemos e nem reagimos; pode advir uma qualidade que gere uma nova ação, ou não.

Deleuze acredita e nomeia algumas possibilidades de imagem-tempo. Sabemos que a mais conhecida e discutida é a imagem-cristal, muitas vezes apresentada pela câmera fixa. Também há imagem-tempo na desconexão das sequências de planos que nos dariam normalmente a ideia do Todo. 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, como quando conversamos livremente com outras pessoas e as conversas se conectam, vêm e vão, sem continuidade, sem obrigação de se chegar a um resultado ou um fim, como em uma conversa informal, um "papo de bar". Quantos afectos não podem ser intensificados desse modo? Quantas percepções extraordinárias não podemos ter despertadas quando desarmados das normas que forjam as relações formais? Quando tomados pelos efeitos que um acontecimento pode propiciar?

Quando apresentado o livro "A imagem-movimento" geralmente o vemos 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, 2006a, p. 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. 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 criar uma potência própria. Considera-se legítimo chamar aqui de imagem-sonora já que apresentamos o conceito de imagem como o que aparece, aquilo que não necessariamente já existia. A imagem-sonora aparece agora conectada à imagem-visual, mas não mais em uma relação de subordinação.

Herzog³⁴ 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.

É interessante lembrarmos-nos que muitas experiências entre som e vídeo aconteceram com animações. Muitos desses experimentos apresentam figuras bem delineadas ou personagens em perfeita sincronia do que seria sua representação ideal, e na busca da sincronia com o som, perseguiram ou elegeram efeitos de verdade. Sabemos que nem sempre os efeitos de sons reais são correspondentes ao seu dado real. Podemos exemplificar a famosa cena do chuveiro do filme *Psicose* de Hitchcock em que o psicopata atinge a moça com golpes de faca. Na impossibilidade de gravar esse som no real, a

³⁴ Entrevista com Werner Herzog. Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=cV5_nDqeRL8. Acesso em: 14/06/2013.

aproximação considerada ideal foi a reprodução do golpe da faca em uma melancia; já vemos quão eficiente pode ser a potência do falso para criar "veracidades" tanto no cinema comercial como no cinema de arte, claro que em contextos diferentes.

Pensando ainda com as animações, muitos artistas foram contratados por grandes estúdios para tentarem aproximar som e imagem. Pensamos ser importante o exemplo de Oskar Fischinger que ficou pouco nesse circuito comercial, desenvolveu tanto suas imagens abstratas em sincronia com sons, como também imagens com tendências mais abstratas e sons que soariam a elas corresponderem. Também criou conexões abstratas entre imagens e sons que não necessariamente as acompanhariam, distanciando de uma relação dada e apresentando novas conexões. Parece forte esse último exemplo para pensarmos a importância do cinema experimental e sua influência na criação do cinema. Ao mesmo tempo em que imagens abstratas podem ser validadas por uma música ou um som que tente nos fazer compreendê-las ao nos lançarem algumas condições de reconhecimento que criem novas relações de semelhança, expandindo o campo cognitivo, as imagens abstratas quando conectadas a sons que provocam outros sentidos na linguagem, poderiam intensificar o campo perceptivo e fazer a cognição inventar novas analogias que não viriam por similitudes ou por reconhecimento, mas intensificariam conexões inventando novas possibilidades de aprendizagem e de educação em/pela/com imagens.

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 (2006a) nos fala da possibilidade da imagem-auditiva 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 "imediata" incomensurável para a primeira, e dessa vez musical, dionísia: mais próxima de um querer sem fundo do que de um movimento. (p. 305).

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 gêneros³⁵ de filmes (comédia, aventura, suspense...).

Mas mesmo que a música continue atrelada a um gênero, alguns cineastas passaram a utilizá-la de uma maneira que, diremos aqui, contrastante ao habitual. Essa prática poderia causar certa indiscernibilidade entre a habitual percepção visual e sonora. Haveria então uma conexão com a imagem-tempo deleuziana?

Deleuze (2006a) 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. (p. 303).

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 é montada 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.

Como já vimos o cinema modula a luz em um movimento de variação contínua em que o que é apresentado está sempre mudando. A música também não deixaria de ser uma modulação, mas ao invés de ser modulação de ondas luz, seria uma modulação de ondas sonoras.

³⁵ 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.

Concordamos com alguns filósofos quando dizem que meios de comunicação e o próprio cinema criam imagens que nos modulam a certo reconhecimento de discursos subjetivadores criando falsos desejos, dentre eles, desejos de consumo e padrões de vida conscientes.

Aqui também se aposta em uma potência nos encontros com artes que apresentam a modulação em sua constituição, como cinema e música, também a pintura (modulação de cores), e que possam apontar ou criar outras subjetivações que romperiam com modelos de reconhecimento.

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.

Herzog: música e imagem-visual, possíveis sensações que poderiam criar novas texturas afectivas na percepção de nuances.

Abordamos anteriormente a territorialização das junções entre imagem-visual e imagem-sonora, essa última sobretudo musical, nas determinações de gênero e em um certo tipo de educação que acabamos recebendo em nossos encontros com imagens e sons, que muitas vezes nos fazem associar um sentimento de identificação homogêneo ao que se percebe e que tende a nos conduzir ao um caminho de uma interpretação única, normalmente dirigida linearmente; assim como nos sugerem um certo reconhecimento dos sentimentos que nos tomam e nos induzem a codificarmos certas cenas, reagindo a essas em uma direção próxima a um pensamento universal, ou melhor, seríamos neste contexto impelidos a um reconhecimento de sentimentos localizáveis e identificáveis, que nos adestram a dizer: gostei, isto é bom, mal, bonito, feio, assustador etc. Ainda ao reconhecer associações musicais e visuais, também somos conduzidos a uma identificação e julgamento que nos permitiria associar ou rotular um filme em gênero: drama, comédia, suspense, terror, aventura, documentário, etc.

Entraríamos dessa maneira em formas estruturadas que muitas vezes se sustentam apenas em aplicações técnicas de filmagem, histórias lineares, mesmo que comecem pelo fim ou pelo meio, e padrões de montagem que objetivam criar imagens que se dirijam a um nível de percepção concordante à qual, quem as receba, reaja com sentimentos e entendimentos similares.

Se o pensamento só funcionasse por reconhecimento, seria difícil escapar da representação de humano dada na recepção de imagens. Como a aposta aqui é outra, escolhemos também apontar outras possibilidades de se apresentar um gênero e tentar certos deslocamentos quanto às maneiras de apresentá-los. Trata-se de alguns cineastas que optam, talvez, por arriscarem mais em criar outros tipos de tensões, outros ritmos visuais-sonoros que poderiam dar outra força à imagem, bifurcando a maneira habitual de se pensar a composição imagética-sonora e intervalando nossa recepção e ação em nossos encontros imagéticos.

Um exemplo potente do que queremos apresentar é o ato VII de Herzog em *Lessons of Darkness*³⁶ (1992). Escolhemos a cena por acreditarmos na força desse fragmento, mas poderíamos mostrar muitos outros se nosso problema fosse conversar com as brilhantes criações do cineasta alemão. O próprio cineasta discute suas imagens e nos dá chance de aprender e pensar sobre a criação, em suas obras³⁷, da imagem cinematográfica, e isso nos interessa bastante.

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, em nossa própria autopercepção, propiciada no encontro imagético com o Figural³⁸, ou com as forças assimétricas de composição que podem nos atingir.

³⁶ Herzog, W. *Lessons of Darkness*. Disponível em: <http://vimeo.com/14958024>. Acesso em: 16/06/2013.

³⁷ Palestra proferida por Herzog, durante o Festival de Cinema 4+1 (2012) Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=cV5_nDqeRL8. Acesso em: 16/06/2013.

³⁸ Trabalharemos mais à frente esse conceito pensado por Jean-François Lyotard e também por Deleuze em sua conexão com as artes.

Imagens que se potencializariam em uma significação desarranjada, ou melhor, significações lançadas a um retorno que não remete ao mesmo e não nos deixam reproduzir as mesmas apreensões. À cena não seguiria uma retidão ou uma linearidade por decorrência de um conhecimento técnico a aplicar sentimentos dados.

A consciência não viria como palavra de ordem. Se essa existe, viria ao nosso encontro com as atualizações disjuntivas das imagens ópticas e sonoras e todo campo de virtualidade que pode nos abrir. 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.

Nesta cena de Herzog, temo-nos apresentado um personagem inumano que frustra nossa vontade de associá-lo a uma identidade moldada. Se podemos dizer que Herzog documenta a guerra do Iraque, os fatos³⁹ 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 contorcionista.

Herzog (2012) nos fala⁴⁰ de um jeito em se apresentar uma personagem, que não deveria ser apresentada logo de início. Também nos diz que a música⁴¹ não se inicia na hora em que a cena começa, efeitos de luz e estranhas combinações abrem as portas para a música começar e poder intensificar a cena. Para o cineasta o papel da música nos dá uma textura para cena, num encontro em que a câmera precisa dançar, criar uma coreografia. A 'imagem tem que acessar a vida,' diz Herzog, 'tanto faz o que vai criar', e acrescenta, 'nos falta atingir sentimentos' que não vêm só com a compreensão⁴².

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, desenvolvendo técnicas para além do fazer jornalístico'. 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

³⁹ idem. Herzog diz que 'fatos são fatos, mas não nos iluminam', 'o cinema precisa achar nuances'.

⁴⁰ idem.

⁴¹ ibidem

⁴² ibidem.

experiências de vida'. Nosso pensamento quando provocado a pensar outras imagens parece também precisar caminhar por paisagens desérticas.

Acreditamos que a cena aqui pensada 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. Que outros mundos poderíamos deixar aparecer, coexistir, criar, pelo caminho da poesia, das experimentações e das composições variáveis?

A imagem 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), e também a 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 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 abrir-nos 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?

Quantidade não resolveria o problema mesmo que acreditássemos que soma de fatos pudessem transformar uma qualidade. Mas acreditamos 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. Parece que uma questão que precisamos problematizar ainda mais é a consciência. 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 imagem⁴³.

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 estes. Há sempre um risco em ser pego pela representação, pela reprodução, mas o risco não faz parte do drama da vida?

O risco assumido por Herzog nesta cena que 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 importáramos 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 uma imagem que nos pegue 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.

⁴³ ibidem.

Mas ao apostarmos em uma possível potência que a imagem possa exercer em nós, parece pertinente multiplicar as diferentes experimentações que nos educam a podermos sentir, pensar e viver de outros modos. Uma coexistência maior de experiências possíveis pode aumentar a chance de encontros intensivos. Há garantias disso?

Parece que não. Quando se aposta, como já dissemos, corre-se um risco, um risco de incerteza, de não se saber aonde chegar. O que parece deixar mais fértil é a possibilidade de se criar problemas. Kubrick e Copolla⁴⁴ parecem nos sugerir a necessidade de um tipo de pensamento lutador, que luta para pensar outro humano em meio aos seus conflitos psicológicos. Poderiam nos dizer - o humano não se reduz a um estado psicológico homogêneo, ele é mais complexo, varia além das bordas impostas. Herzog já nos parece aguçar a necessidade de um pensamento poético que nos leve a outras iluminações⁴⁵, a outras texturas musicais, outras contextualizações do sublimes. Apresenta muitas vezes um humano que não se esgota no estado de coisas que atualiza, por mais fantástico ou louco⁴⁶ que possa parecer. Estratégias diferentes, mas que seriam enfraquecidas se vistas como negação de uma contra outra. Não são modelos excludentes de se pensar o cinema, são estilos que intensificam e afirmam a necessidade de um humano mais potente, menos idealizado e mais sensível. Um humano que não se esgota nos estados de coisas que ele habita, partilha, constrói habitualmente.

Lutar e dançar implicam movimentos, esforços e maneiras distintas de se expressarem e de se exprimirem em seus próprios campos. Ambos precisam de estratégias, compõem-se de estilos variados e de diferentes domínios técnicos para compor o que querem efetivar. Mas também no instante de sua efetuação percebem o quão imprevisível pode ser o encontro com as forças que os cercam e que não há situação ideal, que não há como simplesmente representar algo. Chocam-se com o caos, por muitas vezes se veem obrigados a criar um movimento pela necessidade de escapar dele, invertendo direções, sentidos, abandonando ideais, aceitando mudanças, buscando operar saltos em frações de fragmentos de intervalos e deslocando-se em uma zona de memória experienciada que possa ajudar a efetivar algo. Por vezes a zona em que nosso pensamento se instala não

⁴⁴ Apocalipse de um Cineasta (1991).

⁴⁵ Palestra proferida por Herzog, durante o Festival de Cinema 4+1 (2012). Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=cV5_nDqeRL8. Acesso em: 16/06/2013).

⁴⁶ Herzog, W. Fitzcarraldo (1982).

corresponde ao problema que aparece. Por vezes, sim. Esse é o momento em que surge o novo. Enfatiza-se a importância de se arriscar e a potência da aprendizagem pelo erro. O erro não subordinado à lógica que já é capaz de prevê-lo e diagnosticá-lo para conduzir a um caminho correto. É preciso encontrar outra lógica que suavize a necessidade de julgar, no caso, em arte, e que proceda por experimentações e alternâncias de pensamentos, para novas invenções.

Um gosto por aprender parece passar melhor por aí do que por modelos que o dirijam em suas representações de verdade, não paralisando enunciações e efetivações de mundos.

Ao conseguirmos nos permitir ser afetados, ampliaríamos o conhecimento sobre nós mesmos e poderíamos liberar potências de pensamentos, como também entender outros, e nos colocarmos mais abertos a aprender de outras formas e a experimentarmos outras, uma invenção de si que se desfaz e se borra, variando continuamente.

Pensando ainda o possível contraste entre som e música, parece claro que Kubrick, Coppola e Herzog não o utilizam da mesma maneira, o que sugere uma certa obviedade ilógica já que não abordam o mesmo problema. Cenas com o uso de disjunções visuais e imagéticas podem gerar um efeito contrastante que nos permitam sentir as nuances que se efetuem no entre dois polos. Uma cena que evidencie contrastes que se compõem 'no entre' pode chacoalhar o todo molar de gêneros fixos, mas seu papel não parece reduzi-la a uma aplicabilidade técnica. O que parece ser forte em cenas como essas são as possibilidades de abrir brechas para o pensamento poder pensar o impensável.

A música e a imagem se compõem conjuntamente quando pensadas para algo, mas há de se ter um 'feeling' para despertar um sentimento⁴⁷, sentimento que está além do humano codificado. E Herzog já dizia⁴⁸ que também é importante saber quando se calar, 'escutar o silêncio, organizá-lo'. Às vezes fingir ser cego, às vezes precisamos parar de ouvir para percebermos de outro modo. O silêncio no encontro com nossa educação imagética também não seria importante para exercitarmos outras percepções?

⁴⁷ Palestra proferida por Herzog, durante o Festival de Cinema 4+1 (2012). http://www.youtube.com/watch?v=cV5_nDqeRL8 (acesso 16/06/2013).

⁴⁸ Idem

Capítulo IV - Pintura, Imagem Cinematográfica e Cena Dramática

Vida: A Grande Sopa

No livro de Ítalo Calvino, “O Cavaleiro Inexistente” (1993), o personagem Gurdulú descrito como “aquele que existe, mas não sabe quem é” e que contrapõe essencialmente ao personagem do cavaleiro narrado como: “aquele que sabe quem é, mas não existe”, recebe cada vez um nome diferente dado por pessoas de lugares diversos, em que as relações que estas pessoas estabelecem e valoram frente a ele apresentam-se diferentemente.

Gurdulú vive, mas vive sem julgar, ou melhor, julga em uma lógica sua, de experimentação, atijando e potencializando devires: devir-fruta, devir-pato, devir-sexo... Personagem que é pura pulsão e desejo de vida e que interage com o meio, escapando as relações formais estabelecidas por enquadramentos culturais de uma imagem de sujeito presa a valores e códigos morais. Não consegue exprimir sequer um "preferiria não", ele é pura potência de vida/corpo em um mundo que o julga diferentemente ao que não pode compreender, já que as associações de reconhecimento ordinárias estão deveras apegadas a figuras e modelos de vida e não comportam uma aproximação ao corpo esquivo que se expressa apenas pelo desejo que o toma e as efetuações, nada previsíveis, que realiza.

Este personagem ao se fartar em comer e se lambuzar tomando sopa, parecendo a ela se misturar, afirma em determinado momento que - “Tudo é sopa!⁴⁹” e gera um pensamento a outro personagem, se que de fato, não seria o mundo uma gigantesca minestra?

No caso de Gurdulú, talvez o mundo estivesse mais próximo a uma gigantesca 'lavagem', pois não está tomado por uma linguagem que possa exprimir qualquer refinamento, todas as conexões estão liberadas de códigos ideais que, em contrapartida, mantêm o cavaleiro demasiadamente aprisionado e com os quais também este outro personagem não consiga 'iluminar', 'esclarecer' ou transmitir aos outros guerreiros a ideia verdadeira de 'cavaleiro'. Essa ideia e os conhecimentos e saberes que a construíram estão distantes do campo de batalha, da rotina e da razão do porquê da guerra.

⁴⁹ *Tutto è zuppa*, p.49, 2009.

Ora, a sutileza do livro de Calvino passa também não só em afirmar a coexistência e o convívio dos dois personagens marcados como figuras correspondentes a polos diferentes e extremos que coexistem, mas também de mostrar que a essência não está nem no cavaleiro, nem em Gurdulú, que o mundo seria uma mistura, uma complexidade que está no entre e não nos polos ou nas identidades. Os contrários análogos se afirmam assim como os contrastes, mas não pela exclusão de um pelo outro, e sim pela diferença das forças assimétricas de composição, que podem ser intensificadas por contrastes extremos apresentando um drama tomado por diferentes encontros que sempre variarão.

Doravante a essa argumentação, o cinema que lida com toda esta “sopa” ou lavagem (mundo), tem um papel estratégico importantíssimo e a potência de provocar rupturas, mesmo que micro e, propiciar novos meios de estar no mundo, de uma expansão desta estética de vida. E seus elementos e o que o constitui em forma e conteúdo sugerem a emergência de serem questionados, estudados, deslocados e experimentados.

O contraste ao longo desta dissertação de Mestrado é pensado em conexão ao pensamento da diferença, e afirmado como coexistência em um espaço/meio, tela/vídeo e não encaminhando à marcação ou instauração de uma identidade. Pensa-se aqui o uso do contraste em dissonância ao simples reconhecimento, à pura identificação, ou à reconhecimento. O movimento-pensamento instaurado por este termo buscará possibilidades de criação de novas sensações que ponham em dúvida o mecanismo sensório-motor habitualmente estruturado pelos sentidos conhecidos e já receptivos à determinada apreensão. Busca-se uma intensificação dos afectos, não uma "fisiognomia" dos sentidos.

O pensamento é movido ao ritmo que vincula os próprios pensamentos entre eles religando-os às coisas; nunca é demais lembrar que as coisas e pensamentos não estão separados. Ora, se a lógica formal distingue dois modos de oposição, os conceitos: contrários (branco - preto), contraditórios (branco - não branco), Heráclito não pensa nos quadros dessa lógica formal e conceitual que remonta de Zenos a Aristóteles, ele busca a harmonia dos contrários e não a identidade dos contrários que lhe são desconhecidos. (LINS, 2009, p. 6).

Pensar o contraste como instaurador da cena dramática também se aproxima, portanto, do pensamento de Heráclito e ao pensarmos luz e sombra, imagem e som; o foco está muito mais nas possíveis rupturas cognitivas que possam ser causadas pelo seu uso, do que para uma dialética entre as forças que comporiam as imagens.

Pensamento de oposição e pensamento de alternância

Não negamos que o contraste possa ser tomado em um pensamento de contradição e nem queremos apontar se isso é mais forte ou mais fraco. Gostaríamos de focar e saber se o contraste pode ser visto como um pensamento de alternância, um pensamento através de uma imagem que nos aponte também alternativas a um pensamento de negação para sua posterior afirmação. Aposta-se em uma síntese passiva para o contraste, assim como para a diferença.

Como já apontamos anteriormente em uma aproximação ao pensamento de Heráclito, claro-escuro só divergiria idealmente. As cores se afirmam nas intensificações entre elas, entre o branco e o negro, claro e escuro em toda a sua diversidade. O pensamento às vezes se faz lutador, às vezes se faz apostador ou jogador. Mas quantas maneiras não existem para lutar ou apostar, quanto acaso não há nesses encontros? Pode haver encontro entre os dois? Na vida não temos apenas encontros harmônicos, mas a maneira que os recebemos influencia em nossa ação.

As cores aparecem, precisamos que refratam e reflitam para constituir o visível, há uma intensificação do movimento operado pela luz. Mas se imagem pode ser definida como o que aparece, também podemos formar imagens sonoras, táteis, olfativas, deslocando-a de uma hierarquia de perspectiva exclusivamente óptica. O cinema e o vídeo podem nos dar imagem-visual e sonora, embora já se estejam desenvolvendo sensações táteis.

O som pode aparecer de maneira harmônica ou não, pode intensificar ou não as variações de notas, de timbres. No visível as imagens recebem também uma intensificação da luz. Quando conectadas, perceberemos ambas pelas ondas e contornos, respectivamente, mas também por contraste, por diferenciação que podem diferenciar diferentemente em cada vivente. Nosso encontro com essas junções multiplicadoras será sempre singular, embora possa haver aproximações.

A imagem-contraste dada pelo cinema será pensada na 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 e instaurar um drama nesse sentido? 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? Pois apostamos que caso haja consciência, essa não estaria em uma imagem universal que atinge a tudo e a todos conforme um padrão ideal ou ideológico. Ela estaria marcada apenas na 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.

Acreditamos que passar por outra arte, no caso a pintura, pode ajudar-nos a pensar. Pelo que foi desenvolvido até agora não parece que a pintura possa escapar de uma imagem de movimento quando seu conteúdo busca assim a exprimir. Tampouco emitiremos um juízo de valor em decorrência dessa forma de apresentação, pois se buscamos a potência de uma imagem-contraste, o conceito que pulsa forte é o afecto, os afectos que sentimos no encontro com algo e que nos despertam uma percepção extraordinária, os sentimentos que temos balançados nesse encontro. Parece-nos que a imagem de Van Gogh nos será de grande força para pensar esse tipo de imagem. Portanto não há prejuízos se houver possibilidades de termos afectos intensificados por uma imagem de movimento dada por outra arte, passaremos por ela, e não buscaremos hierarquias, já que o afecto não comporta esse tipo de extensividade; ele é intensivo. Mas apostaremos também no encontro da imagem-contraste com a imagem-movimento e com a imagem-tempo que como vimos, o cinema pode nos dar.

Pensamos a concepção de uma imagem-tempo dada pela música em sua disjunção com a imagem visual e a sua potência. E veremos mais à frente possibilidades para pensar outras forças para o conceito de modulação que, de acordo com Deleuze, estaria presente na pintura, na música e no cinema. Mesmo sabendo que este conceito tenda a ser visto como algo que captura subjetividades em seu uso pelos meios de comunicação e pelo marketing, acreditamos que em artes também possam ser possíveis outras afecções que possibilitem um desmolde do sujeito.

Seguiremos com a pintura e com o cinema utilizando como intercessores a filosofia de Gilles Deleuze, a pintura de Van Gogh e algumas obras audiovisuais, nesse encontro com imagens e conceitos que se experimentam nos ensaios que compõem este trabalho para arrancar a imagem-contraste ou a ideia-contraste.

Encontros que pensamos ajudar a potencializar a possibilidade de uma imagem-contraste em suas diversas conexões entre pensamentos da filosofia e arte, e que afetam a vida e precisam de um campo para se atualizar. Poderia a educação ser este campo? Apostaremos então na educação com/pelas imagens imbricadas aos conceitos como potência de vida. O conceito de contraste poderia operar nesse encontro?

A Potência do Conteúdo Expressivo Dramático em Van Gogh

O texto "A trama da vida e o drama" descreve uma cena de visita ao museu Van Gogh, situado em Amsterdam (Holanda) e tem a vontade de expressar a potência do conteúdo expressivo dramático⁵⁰ que está tão presente nas obras deste artista que cria "perceptos"⁵¹ e afectos no público. O referido texto chama a atenção pelo choque visual através da relação entre as pinceladas que geram determinado movimento e com ele rompem drasticamente por uma interrupção do mesmo ou também pela relação com a cor. Sugere-se que esse conteúdo expressivo dramático instaure o drama, seja pelo movimento adquirido pelas pinceladas que de repente é rompido, seja pelo contraste de cores complementares, seja pela articulação de ambos. Van Gogh articula as emoções e sentimentos através dos contrastes de cores, e a forma como coloca suas pinceladas compõe sua obra e gera um movimento visual vertiginoso.

Deleuze (2007, p. 63) coloca que: "a tarefa da pintura é tornar visíveis coisas que não são visíveis" (...). E Van Gogh? Van Gogh inventou até mesmo forças desconhecidas, a força inaudita de uma semente de girassol".

⁵⁰ A artista Fayga Ostrower (1990, p. 198) ao escrever sobre a pintura "Girassóis" (Van Gogh, 1888) exalta a relação que estabelecem os contrastes máximos, de atração e tensão através do uso de cores complementares e assim criar grandes tensões espaciais, tensões quase que insuportáveis, conseguidas através do afastamento dos grupos de cores que são encaminhados para distanciamentos extraordinários antes de reuni-las de novo. Esse movimento instaura o caráter dramático da imagem.

⁵¹ Segundo Deleuze e Guattari (1992) o artista cria blocos de perceptos e afectos de maneira com que a obra criada "se mantenha em pé sozinha", e para isso é necessário uma certa quebra com o modelo suposto. É possível verificar no autorretrato da Figura 3, página 93 que as pinceladas do fundo geram movimento em um determinado sentido e que a pintura do autorretrato rompe com este movimento, poderia expressar o conteúdo dramático da obra.

Como assinala a filósofa Ana Godinho (2007), a arte, no caso a pintura, tem uma tarefa difícil.

Deve arrancar a Figura ao figurativo, extrair essa sensação, enquanto realidade intensiva, mas que ainda não sabe onde está. (...) A sensação será como um reencontro da onda com as forças que agem sobre o corpo; quando está assim em relação com o corpo deixa de ser representativa e torna-se real, ela reduz à acção das forças sobre o corpo (p. 206).



Figura 2: Vincent Van Gogh, “Girassóis”

O figural parece sobressair-se ao figurativo. A modulação (do fundo) e o ritmo não param no molde (contorno) e elevam a potência do retrato (moldado).

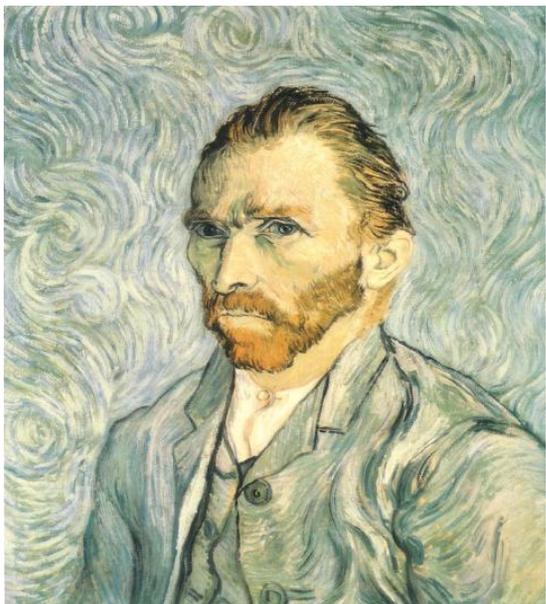


Figura 3: Vincent Van Gogh, Auto-retrato dedicado a Gauguin

Ao exaltar a dramaticidade da obra do pintor podemos nos questionar de que maneira afeta a percepção do observador, como o forte contraste de suas obras potencializam as sensações que desencadeia?

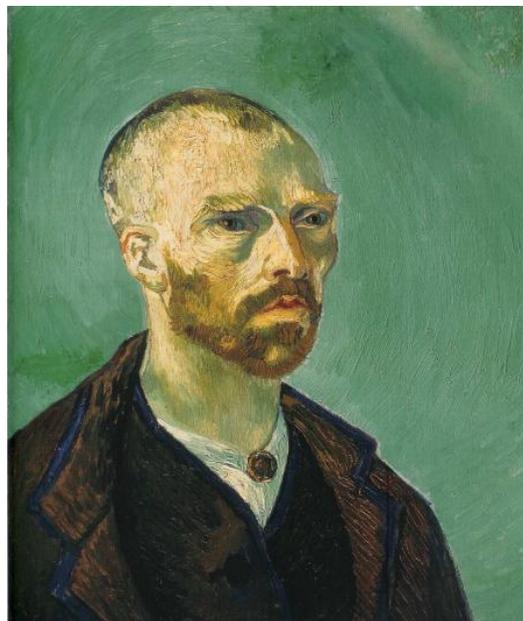


Figura 4: Auto-retrato Vincent Van Gogh

As imagens de Van Gogh são tão fortes que continuaram e continuam a influenciar os cineastas que as utilizam em seus filmes, incorporando-as, criando e ficcionando novas histórias a partir de suas pinturas.

Consideramos importante o pensamento da instauração da cena dramática na pintura pelo contraste, tal qual apontado pela artista Fayga Ostrower⁵². Acrescenta-se que o drama no caso da pintura não deixa de estar relacionado ao movimento, mesmo que pela interrupção deste, quebra do lírico e instauração do drama. Não teremos na pintura a presença de uma imagem-direta do tempo, mas uma grande possibilidade de quebra cognitiva, chance de o intervalo potencializar afectos e possibilitar novas conexões de pensamento para além das relações dadas no estado de coisas. Temos possibilidade de sair do puro jogo da significação e representação quando o que vem com a figura não se reduz ao figurativo, apresentar-se-ia, neste caso, o figural.

O Figural

Quais as condições para que o figural apareça? Ora, o figural apresenta-se no berro da linguagem quando ela não está demasiadamente moldada por significações tonais e vocálicas, no caso de Bacon (1980), pintar o grito mais do que sua significação capturada e relacionada a um estado de coisas.⁵³ O figural aparece com seu molde tal qual um sorriso ou um grito não preso a estruturas fisiognomônicas e, expressa-se na forma que faz variar seus conteúdos invertendo a hierarquia sem paralisar, com acelerações e repousos com a qual sensações possam ser disparadas pelas diferentes percepções que o recebem diretamente nos nervos sensórios-motores provocando o pensamento a ter o que pensar; é a operação que não se busca pela lógica do reconhecimento, pois não é assim que a sensação opera, o que pode causar responde apenas a um efêmero campo de possibilidades ao qual não é possível prever seus efeitos ou diagnosticá-los. O que poderia a sensação extrair? Forças de figuras não hierarquizadas ou mapeadas, que possibilitariam outras conexões entre sinapses, possibilitando consciências sentidas em meio à passividade e pré-disposição de quem se deixa passear e flertar em meio a uma zona de indiscernibilidade que se compõe

⁵² Nota de rodapé 50.

⁵³ "You say that a scream is a horrific image; in fact, I wanted to paint the scream more than the horror. I think if I had really thought about what causes somebody scream it would have made the scream that I tried to paint more successful."

com o caos que surja no encontro com que é apresentada a figura. Corre-se o risco de não realizar, não se atualizar, ficando apenas no campo do possível, como colocou Deleuze (2004):

Quando a sensação visual confronta a força invisível que a condiciona, libera uma força que pode vencer esta força, ou então pode fazer dela uma amiga. A vida grita para a morte, mas a morte não é mais esse demasiado-visível que nos faz desfalecer, ela é essa força invisível que a vida detecta, desentoca e faz ver, ao gritar (p. 67).

Corre-se um risco de morte? Sim, mas apenas por ter que ser arrancado do útero, quadro ou tela, para manter a vibração viva, sem ter que estar condicionada a modelos ou regras que possam fazê-la perder potência, construindo um campo de possibilidades ainda não realizadas, é um ovo.

Então, como não neutralizar suas forças, como não tentar fixá-las em modelos ou categorias?

Em carta à Émile Bernard (1888), Van Gogh (1996, p. 375) escreve ao colega artista que não acha que dois ou mais pintores precisem trabalhar sobre as mesmas figuras ou imagens, o que ele gostaria de apontar ao colega é que, mesmo ao trabalhar sobre as mesmas imagens/figuras, as pinturas resultantes não só se diferenciariam uma das outras como também caminhariam juntas e complementariam uma à outra. Diz também que os impressionistas poderiam formar um grupo que ao invés de um lado tentar se sobrepor ao outro, se potencializariam ao usar esta dedicação para melhores fins.

É importante destacar que ter um mesmo tema ou modelo por base não significa reduzir a diferença à identidade, mas possibilitar uma diferença que se diferencia insistentemente, em 'n' possibilidades.

Também é interessante pensar que, mesmo que aconteçam aproximações de estilos e esses componham um movimento artístico, um grupo ou algum outro possível recorte baseado em aproximações que partilhem de um problema próximo, como no caso dos impressionistas apontados por Van Gogh, eles não fortaleceriam uma construção estética pela busca de uma unidade verdadeira ou validação de seu movimento pela redução ao uno ou a um molde, e, sim, pelas inúmeras possibilidades em conseguirem realizar diferentes estilos que compusessem tal movimento.

Van Gogh escreve em uma carta posterior, também endereçada à Émile Bernard, que mesmo com toda a admiração por Baudelaire (Charles Baudelaire - *As Flores do Mal*) este não teria compreendido virtualmente nada sobre Rembrandt. Chama a atenção para a pintura *Ox*, ao qual diz que Degas, dissera que tal pintura possibilitaria sentir real e intensamente a animalidade do corpo.

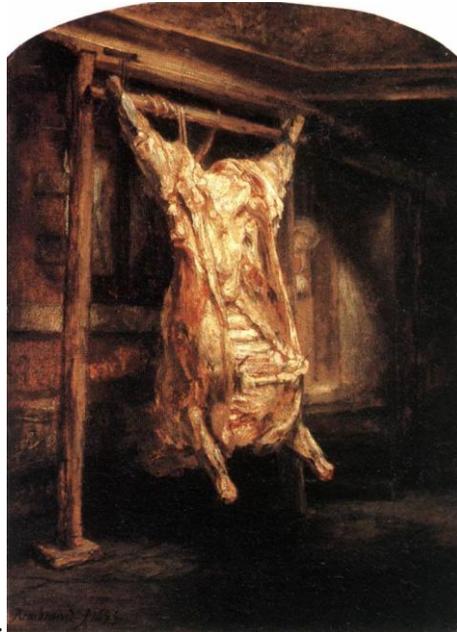


Figura 5: The Slaughtered OX

Van Gogh considera que o primitivo venha em primeiro lugar. Aponta que certos pintores holandeses como Rembrandt e Vermeer não inventam nada, nem por imaginação nem por fantasia. O que eles apresentam é um enorme gosto e sentimento (feeling) de composição. Pintam porque conhecem e sentem onde as coisas estão. Delacroix e Rembrandt pintam diferentes Cristos, Rembrandt pinta valores de tons enquanto Delacroix trabalha com as cores. Segundo Van Gogh haveria um mundo entre o método usado por Rembrandt e o de Delacroix, e entre todos os outros pintores de temas religiosos.

Esse outro apontamento já nos dá uma dica de que mesmo que se tente pintar um mesmo tema, a forma escolhida para fazê-lo irá variar e pode possibilitar uma coexistência de mundos. Não estariam a literatura, cinema e outras artes também neste plano de composição? Se o que se busca é um choque da sensação, o figurado o faz ao vibrar

o estilo que apresentará a figura diferentemente, enquanto que o figurativo aprisiona a figura a métodos usuais de composição.

Parece-nos importante intensificar esse argumento com o os apontamentos de Deleuze quanto ao problema e a fragilidade em se comparar as coisas por oposição negativa, pela lógica do 'ou'. Esta construção hegeliana que tende a subtrair coisas em favor de outras, ameaça muitas vezes, a produção de conhecimento e proliferação de estilos. Diferenças e contrastes não se anulam uns aos outros e, sim, constroem coisas diferentes que variarão singularmente por quem as compõe como também a forma que expressam. Há sem dúvida um espaço imenso entre autor e obra que se abre mais ainda conforme o contexto, o meio e a matéria de expressão (ou seja, a 'linguagem' escolhida).

Este espaçamento no qual a Figura se apresenta não parece perder-se ao manter as infinitas possibilidades de encontro abertas no encontro com tal ou qual obra. Mas parece reduzir-se demasiadamente quando respaldadas por verdades significantes ou discursos dogmáticos voltados à formação de uma opinião comum ou a um fazer igual/como guiados por regras de reconhecimento. Ao apostar no Figural e não na figuração, pensamos que as forças venham por conexões dos fluxos dos encontros e não por validações de formas.

Há uma coincidência no Figural, pensado primeiramente por Lyotard e tomado diferentemente por Deleuze, pertinente ao contorno. Achamos que comparar os dois pensadores seria pouco produtivo, pois ambos partem de pontos de vistas diferentes e constroem o Figural tomando-o em problemáticas diferentes.

Deleuze partirá da pintura e das obras de Francis Bacon para colocar o figural como este 'bloco de sensações' que acompanha a figura. Não negamos que haja uma grande diferença entre os dois em suas problemáticas, como a aproximação de Lyotard com o pensamento de Freud ao manter o desejo como alguma coisa que falta e a desconstrução da psicanálise que Deleuze e Guatarri apontam desde o Anti-Oedipus, e que toma o desejo como produção permanente. Pensamos ser interessante apontar que ambos veem no Figural algo mais forte do que o jogo da figuração e suas proximidades com a significação e o reconhecimento.

Rodowick (2011, p. 1) escreve que uma primeira definição do Figural seria: "uma força que erode a definição entre as letras e as linhas", citando Lyotard: "A letra é fechada, invariante, a linha é a abertura da letra que está fechada, talvez em outro lugar ou do outro lado. Feche a imagem e teremos o emblema, a letra, o símbolo."

Segundo esse autor, Lyotard aprofundará o conceito de Figural para além do quiasma entre texto e figura. Dirá que 'o Figural é a força que transgride os intervalos que constituem discurso e as perspectivas de enquadramento e posição da imagem'. Mais ainda, 'o Figural é inseparável de uma estética onde a mais preciosa função da arte é criar a última fronteira de um significado não ideológico' (p. 2). Rodowick (2011) dirá então que de maneira geral, 'o Figural define um regime semiótico em que distinções ontológicas em representações linguísticas e plásticas são quebradas' (p. 02).

Atendo-nos a essa parte da análise de Lyotard, exposta por Rodowick, parece importante resgatar o importante papel que teria o diagrama no processo de pintura de Bacon, para se extrair as forças da Figura, o Figural.

O diagrama é o que pode garantir a força do que se quer extrair, neste caso o Figural, não apenas representando a Figura. Pois o diagrama é cego e há de se realizar uma pintura háptica para tentar escapar do figurativo, já que o olho se mostra bastante aprisionado a figuras ideológicas e a leis semióticas de percepção que inibem a criação e apresentação do novo. O que inicia a possibilidade de garantir o Figural para além do ímpeto da representação é o ato de bosquejar.

Bosquejar é o que vem antes, como um preparar para vir a ser, o que antecipa o devir, o que logo virá, e depois é já outra coisa, é o trabalho preparatório. Bosquejo sem esboços, como Bacon que não os fazia, mas bosquejava a tela antes de a pintar. Bosquejar então como os primeiros traços imprecisos, mas absolutamente necessários que antecedem ou iniciam o processo de criação, mais que um esboço, um diagrama. Acontecimento vital já feito antes de o ser senão nunca o será. E que implica uma relação de tensão quase imperceptível com um futuro e é um encontro, tão simplesmente o traçado de um devir, que não é uma construção, mas uma emergência de um outro mundo. Marcar com linhas, o que ainda não se inscreveu. Fazer um diagrama. (GODINHO, 2013, p. 131).

O bosquejo inicia a possibilidade de um pensar diagramático, do encontro com as linhas com as quais poder-se-ia sentir o formigamento necessário para construir uma ideia: pintura, texto, filme... Retirar essa ideia da zona de indiscernibilidade do encontro com o bosquejo. Construção que não é histórica e linear, é um encontro com o tempo do

pensamento, o tempo intensivo, ao qual a ideia/obra pode ou não realizar. Se o Figural não tem qualquer relação com uma ontologia fundada em uma analítica de verdade que busque uma estética de reconhecimento e de identificação, conecta-se a uma ontologia do presente e não nos dá, portanto, uma figura de representação, apresenta a construção do novo em uma estética que inova continuamente com linhas de diferenciação. O Figural é arrancado no encontro de forças ativas desejantes com a matéria em que o pensamento liberta a Figura na composição.

No filme Chihwaseon (Pinceladas de Fogo), do cineasta coreano IM Kwon-Taek, acompanhamos uma interpretação da história do pintor Jang Seung-up (1843 - 1897). Em várias cenas o filme tenta expressar o difícil processo do pintor achar o seu próprio estilo e seu próprio método, abandonando os modelos a ele ensinados e validados pelos mestres por quem passou. Em uma das cenas, após um excessivo consumo de álcool e ficar inconsciente, Seung-up pinta com os dedos extraindo a figura de uma maneira háptica. Tal criação seria como que a 'tomada de consciência pela afirmação da inconsciência' em que constituirá o desafio de uma vida-pintura que se constroi e desfaz a todo tempo, da qual só Seung-up pode sentir os efeitos do ato de pintar. Isto não quer dizer que outros não venham a se encontrar com suas pinturas e sentirem algo no encontro com elas. Quando um governador de uma das províncias pede que Seung reproduza uma pintura que este fizera há 10 anos, Seung responde:

- Como poderia pintar isto de novo? Para um artista reprodução é morte.

Essa atitude parrhesiasta de Seung que implicava um sério risco de vida, dado o poder do governador, levanta também uma questão importante ao ato de criação deste pintor. Ele precisa abandonar não só um estado de pura consciência para pintar através da bebida, como também há impossibilidade de pintar com um olho preso à representação e aos modelos. Ao nos encontrarmos com diferentes estilos, a Figura nos lança sensações que atacam diferentemente pela força do encontro que cada um possa ter com a obra.

O que a Figura construirá não será o olhar, pelo menos não o olhar que se constroi com o que se pode apenas reconhecer; ela apresentará um campo de possibilidades ao qual o olho pode se encontrar, mas também se perder, se recriar e pensar com as sensações

possíveis que possam despertadas, seguindo o método de dramatização em jogo de encontros com acontecimentos que possam nos atingir e virem dar o que pensar.

Pintura e Cinema

A arte pode propiciar um campo de possibilidades ao pensamento. Encontrar-se com uma pintura pode abrir um mundo e possibilitar a percepção de vários mundos coexistentes. A forma em que ela se apresenta pode ainda fazer com que seus conteúdos mantenham-se em movimento e não se reduzam a classificações semióticas ou modelos ideológicos.

A pintura de Van Gogh pode nos levar muito além do que uma análise de um comportamento louco institucionalmente construído e a seu suposto suicídio, hoje, historicamente discutido, ao qual Artaud já havia feito uma análise bem mais interessante em seu texto "Van Gogh: o suicidado pela sociedade" ao apontar os problemas que uma sociedade fechada em si mesmo possa fechar portas às forças de criação. O que Van Gogh pode instaurar em suas pinturas está muito além do que pode ser descrito em um estado de coisas: histórico ou psicológico ou sociológico.

O conteúdo expressivo dramático em seu estilo de composição permite estabelecer conexões entre outras artes e parece que a potência presente nessas imagens pode se proliferar no uso da imagem cinematográfica em suas maneiras de apresentar ou "passar" por suas pinturas.

Concordamos com o problema que muitos críticos apontam quanto ao risco do cinema buscar representar a pintura; é quase certo que um filme fracasse ao propor explicar ou interpretar quadros e telas.

Por outro lado, parece ser potente quando o cinema não se preocupa em representar, mas em nos apresentar imagens em movimento que se conectem às imagens pictóricas intensificando o bloco de sensações que as composições com/entre estas imagens possam instaurar. A Figura assim não cairia na representação, garantindo a força do Figural.

Mais à frente neste trabalho, apresentaremos que o que pode diferir pintura e cinema, e também música, ajudando a compor a natureza de suas 'essências', mas que

poderia servir para potencializá-las como arte, pois diferir não necessariamente quer dizer separar, segregar, catalogar, seguindo uma lógica de negação.

Então, ao afirmar a produção cinematográfica como arte, também não quer dizer negar a influência e o uso das artes marcadamente reconhecidas como a pintura e a música, mas caminhar por uma linha que não é a da negação, que não é a do aprisionamento hierárquico, mas de apresentá-la como tendo forças de abrir encontros entre mundos, torná-los possíveis e com estas aberturas possibilitar o devir e nos colocarmos em processo de pensamento. Uma hecceidade que nos mantém no solo e em suas inúmeras possibilidades.

Cinema e Pintura

Alain Resnais e Akira Kurosawa: Van Gogh para além da representação e significação.

Tomaremos dois exemplos do uso das obras de Van Gogh, embora haja outros, por diretores de cinema e o modo singular com que cada um realiza seu trabalho.

Akira Kurosawa (em *Sonhos*, 1990) sonha com algumas delas e transforma possível o desejo em circular pelo mundo ficcional, fazendo com que os protagonistas vivam por entre suas pinturas e até encontrem o "conturbado" pintor holandês que já afirma uma emergência da arte e adverte que precisa pintar e que tal coloração já está se desfazendo.

O cineasta Alain Resnais (em *Van Gogh*, 1948) nos cria uma interpretação ou uma outra memória do que seria a biografia de Van Gogh, movimentando-se dentre suas obras com a câmera, passeando sobre o já conturbado traçado das pinceladas do pintor criando uma outra narrativa, sem no entanto precisar apropriar-se das fortes cores do artista, monocromática.

Com as imagens de ambos os cineastas, somos levados a movimentos de pensamentos muitos singulares, tanto com o uso que fazem das figuras do pintor como a maneira que recebemos o que provém dela, o Figural.

As forças que compõem o Figural não são dialéticas e, já colocava Lyotard, transformam a identidade do discurso e transgridem os intervalos que o constituem nas perspectivas dos enquadramentos e posições da imagem. Quebram com o ideologizado significado linguístico e com a pura representação plástica. Essas forças caminham lado ao lado, mas não são opostas, não se anulam para sintetizar outra.

Resnais e Kurosawa quebram a narrativa representacional não se apoiando na pura significação da pintura. Não ignoram que a recepção da imagem pelo telespectador no seu percurso espaço-temporal apoia-se também no desejo que, tal qual já apontara Deleuze, está bem além de um teatro no inconsciente. Cada qual recebe o Figural de uma maneira extremamente múltipla e singular.

Resnais percebe isto e escancara a memória pura, sem deixar de colocá-la como possível de interpretação. Não faz disso uma representação, é uma escolha, uma interpretação pessoal em que o que foi designado se desdobrará em muitas outras interpretações que clamam serem experiências sensoriais singulares. A escolha da narrativa pelo movimento e enquadramento da câmera se apoia em escolhas que deslizam no entre de uma experiência sensível e de significância. Nesta "biografia" imagética, ou melhor, nesta pictografia, Van Gogh pode ser mais visto como pintura, única escolha de sua vida que nos é realmente clara, seus conflitos psicológicos são tinta em movimento, sua narrativa são os percursos e marcas decorrente de suas pinceladas e o que e como figurou em sua pintura, porém estas figuras nos levam para além delas, entramos em seus quadros por múltiplas aberturas, uma delas, a escolha feita por Resnais e suas movimentações e enquadramentos de câmeras.

O inconsciente não é negado também por Kurosawa, pois o personagem parado em frente ao quadro viaja para dentro dele e "conhece" o mundo tal qual pintado por Van Gogh. A força poética é imanada pelas lentes do diretor japonês que percorre cenários ficcionais e reais, mas ambos se dobram e desdobram em ficção, realidade, sonho. A potência do falso⁵⁴ criada pelo artista nos captura e nos lança para dentro do filme, para

⁵⁴ Deleuze utiliza o pensamento nietzscheano para o qual a verdade não passaria de uma criação humana e também o conceito de fabulação presente em Bergson para pensar a potência do falso no cinema. Afinal o cinema, mesmo o documentário, não nos apresenta verdades e está montado sob pontos de vista de cada diretor, sendo que a constituição de cada um e suas escolhas de tomadas e montagem entre cenas não nos dão verdades, mas pontos de vista.

dentro da visão do diretor, o que também é uma interpretação, um sonho. Recebemos este sonho também de várias maneiras, e suas imagens e entre-imagens continuam a trabalhar em nosso inconsciente repleto de desejo. Fabula-se um mundo em que a experiência estética designa uma pluralidade de eventos, que está em outro tempo, outro espaço. O espaço-tempo da tela e o espaço-tempo do inconsciente dançam juntos pinturas variáveis que se compõem singularmente o tempo todo. Mas este percurso do olhar desejanter até a tela não é puro, reto. Os "frames" deste percurso sofrem interferências visuais, auditivas, sonoras e táteis a todo momento; é impossível ignorar o mundo que nos rodeia e atravessa nossos sentidos e afirmam o tempo todo que estamos vivos e as representações que nos apoiamos mudam o tempo todo neste trajeto; contudo este é um trajeto em que a duração persiste, caminha com sentidos e desejos no entre do tempo de nossa existência e assim podemos sonhar, mas não o sonho de Kurosawa, o nosso sonho transpassa com o dele e a ficção vive.

Os cortes no espaço caótico advindos das forças das figuras de Van Gogh elaborados pelos pensamentos de Resnais e Kurosawa possibilitaram criações artísticas com fortes pulsões filosóficas que impedem de ser apreendidas meramente pela significação. São como uma rasteira na opinião e a doxa, liberando suas pinturas dos respectivos engessamentos, um ganho ao campo sensível e a força da arte. Suas imagens, portanto, se mantêm livres, a imagem e a narrativa afirmam um triunfo sobre a representação e a pura significação.

A imagem cinematográfica pode assim se afirmar como arte, garantindo as forças da linguagem sensível; a significação advinda de sua narrativa não entra em uma relação dialética com ela, aproxima-se mais do que Lyotard chamou de uma relação indexical pois a referência pertence ao visível. Como coloca Rodowick (2011) esta atividade de sensação é uma nova vida para a imagem movimento bergsoniana de Deleuze, relaciona para o exame do olho e da mobilidade do corpo no espaço.

O uso das figuras de Van Gogh por ambos os cineastas garante que não percam sua força em suas repetições, afirma uma diferenciação interna que não contradiz uma arte pela outra, também não se preocupa em reproduzi-la. Garante assim sua diferença e a força de sua criação. As imagens da representação são quebradas neste percurso entre o olhar e o

objeto, entrando em um retorno que legitima a criação de novas imagens. Imagens que entram em outro tempo. O Figural se potencializa nesta duração capaz de provocar novos perceptos e afectos. Nem os cenários e paisagens narrados por Kurosawa, nem os “travellings” e enquadramentos "desfocantes" de Resnais fazem com que percam forças e tampouco se contradigam; existe negação apenas de não ser mais o mesmo e a partir de então afirmar o novo. O cinema permite, assim, que pinturas modernas extrapolem seu tempo, se abram em outras imagens e se atualizem em nosso tempo.

Van Gogh que, em certo momento, escreve "parece que sempre estou viajando para algum lugar" continua ainda sua viagem e somos levados com ele, seja por suas próprias pinturas, seja pelas imagens apresentadas pelos dois cineastas. A potência do falso advinda com ambas imagens nos levam a lugares em que nunca tivemos ou as cores e formas que nunca vimos, e que passam a existir no mundo real ressoando em todos nós de diversas maneiras. Resnais nos mostra que Van Gogh pintava a natureza de um mundo que anda tão rápido e sua preocupação em apreendê-lo.

A "apreensão" de Resnais não é feita tal qual Van Gogh, mas com Van Gogh. O potencial dramático do pintor holandês não é diminuído, e, de certa maneira, também é intensificado por movimento de câmera e cortes operados pela montagem. A vida de Van Gogh não nos é dada de maneira lírica, o que nos volta a aproximar de suas pinturas e da vida: dele e nossa.

Pintura em movimento e atravessamentos sonoros.

O questionamento de que o cinema falharia em sua conexão com a pintura parece só acontecer quando se busca a representação ou a explicação das formas que compõem a arte tomada como referência. A recriação de seus usos faz a diferença variar em sua repetição e não apenas reproduzir explicações do que se quer representar. Preservar a força da Figura deslocando-a do que possa ser esperado para construí-la em um processo inventivo potencializa a criação do novo e marca a importância da necessidade da experimentação.

Não há de se ignorar o papel importante da reconhecimento e do entendimento na criação, o problema é reduzir a criação ao que possa ser antecipado e previsto. A criação que é composta para além da cópia é o que dá potência a arte. Ninguém inventa do nada, inventa por forças dos encontros com outras coisas, como Resnais e Kurosawa inventaram suas criações imagéticas no encontro com as obras de Van Gogh, desenvolvendo cada qual sua própria ideia fílmica pertinente ao problema que tomou a cada um.

O pensamento de que um entendimento claro tenha que se antecipar a um pensamento inventivo, parece uma ideia bem abstrata. O pensamento pensa para além da reconhecimento, desmontando-a e remontando-a ao conectar-se com o mundo. Neste processo reconhece várias coisas, apreendendo e compreendendo. Reconhecer formas não impede que o pensamento pense para além delas em variações imprevisíveis que a experiência de pensar possibilita. A busca por um pensamento inventivo não anula que se componham trajetos de entendimento e reconhecimento de regras, linguagens e estruturas formais. Ao criar para além delas passa-se sempre por um repetição de algo ou maneira de exprimi-la, mas não para no que é esperado ou esboçado em um projeto, o trajeto não é nem linear nem ideal, é dramático e por vezes, trágico.

O cinema pode fazer variar sua arte ao apresentar uma nova ideia no encontro com outra arte, com a novidade de outra arte. Ao fazê-la não necessariamente a estará copiando, mas expandindo uma nova ideia, uma ideia de pintura por exemplo.

Fechar o pensamento em estruturas formais ou biológicas de reconhecimento não favorece o humano ir além de uma cópia do que se projeta ou projetou dele. Não poderia ser essa uma possível ideia que Ridley Scott apresentaria em *Blade Runner* (1982)? Neste filme futurista, os replicantes, ciborgues que têm consciências intelectuais e emotivas gravadas em suas mentes, não são distinguidos dos humanos nem pela aparência nem pelo comportamento emotivo. O único meio de diferenci-los é por base de uma série de questionamentos até conseguir achar falhas nos padrões de respostas.

Se este filme levantasse a possibilidade de que um humano, quando submetido ao mesmo teste, também pudesse falhar em suas respostas, levantaria ainda a questão de que a diferença entre replicante e humano seria mais imperceptível ainda ao se basear nos padrões de reconhecimento para atestar ou validar um comportamento.

O pensamento extrapola a reconhecimento e a autoriza a criar para além do esperado. Uma ideia de tensão entre humano e replicante pode ser transformada em tinta e possibilitar outras sensações.

Anders Ramsell, artista sueco, pintou 13.000 celuloídes em aquarela das sequências de Blade Runner e as transformou em um filme de 35 minutos - *Blade Runner - The Aquarelle Edition*⁵⁵. A montagem é linear seguindo a sequência do filme e conecta as passagens pintadas com o som (música e diálogos) adaptando-o a narrativa da obra original. Mas não poderíamos dizer que se trata de uma reprodução de Blade Runner.

Ramsell consegue apresentar uma experiência sensorial da pintura combinando a modulação dada pelas cores, pela luz, pelo movimento e pelo som, que apresentam e liberam a Figura. Nesta obra o som parece ser o que não deixa a Figura perder-se, é um som-moldura que não permite a Figura esvaír-se no caos das variações vertiginosas de um fundo que parece desapegar de seu molde. O Figural é apresentado de outra maneira, invertendo as relações sensoriais e colocando-as em variação, o áudio nos atualiza um presente que passou, uma memória distante, ao passo que o fundo faz variar a forma da figura não retendo sua significação ao desatualizar o reconhecimento imediato em que pode constituir um passado que insiste em um lindo encontro com Bergson. Há um contraste que nasce na diferença estabelecida entre o som que atualiza uma imagem fugidia, e uma figura que se equilibra em instantes e provoca que percepção não se atenha à pura significação, compondo um belo estilo que nos dá uma imagem-pintura em que a reconhecimento não replica a possível sensação pictórica, a sensação da tinta-movimento apresenta o processo dramático do encontro entre forças de modulação e fazem a percepção variar entre perceptos e afectos possíveis de serem despertados.

⁵⁵ Ramsell, A. Blade Runner - The Aquarelle Edition. Disponível em: <http://www.andersramsell.com/>. Acesso em: 30/11/2013.

Capítulo V - Educação e experiência: a figura do contraste como afirmação da diferença em uma estética de vida complexa

Modulação e a importância da mobilidade do conceito

O conceito de modulação é bastante utilizado para pensar a passagem da sociedade disciplinar à sociedade de controle, ao apontar um estreito vínculo deste conceito com causalidade das novas técnicas de subjetivação capitalista, que apresenta o marketing como uma forte instituição, em seus possíveis efeitos em grupos de indivíduos que recebem as imagens transmitidas pelos meios de comunicação que fazem a informação variar.

Deleuze (2008c) distingue o molde e a modulação diferenciando esses conceitos e como se implicariam nessas duas sociedades.

Os confinamentos são 'moldes', distintas moldagens, mas os controles são uma 'modulação', como uma moldagem auto-deformante que mudasse continuamente, a cada instante, ou como uma peneira cujas malhas mudassem de um ponto a outro (DELEUZE, 2008c, p. 221).

A sociedade disciplinar, pensada por Michel Foucault (1926-1984), evidenciaria o papel das instituições em que grupos de indivíduos são confinados, e que têm o papel de produzir um sujeito moderno que caminharia de molde a molde para construir sua 'essência', como: escola, igreja, exercito, fábrica. Espaço que Deleuze (2008c) teria chamado de estriado, no qual cada instituição tem uma finalidade distinta para o indivíduo que se busca produzir, conforme as tarefas que deverá desempenhar.

Seguindo esses pensadores, a sociedade contemporânea, em meio à rapidez e à facilidade de acesso à informação, passa por uma transição a outro tipo de sociedade que não abandonou as instituições modernas, mas o papel que desempenhariam passou a perder força mediante as mudanças de relações que caracterizam a constituição de um novo espaço. Neste novo espaço, chamado por Deleuze e Guattari (1996) de espaço liso⁵⁶, as

⁵⁶ "O espaço liso e o espaço estriado, - o espaço nômade e o espaço sedentário, - o espaço onde se desenvolve a máquina de guerra e o espaço instituído pelo aparelho de Estado, - não são da mesma natureza. (...) devemos lembrar que os dois espaços só existem de fato graças às misturas entre si: o espaço liso não para de ser traduzido, transvertido num espaço estriado; o espaço estriado é constantemente revertido, devolvido a um espaço liso." (p. 179 - 180)

subjetividades são constituídas também por processos modulatórios ('moldagem autodeformante'), principalmente pela ação dos novos meios de comunicação e suas ações a distância, em que o 'molde-sujeito', outrora idealizado, passa a ser continuamente modificado.

Este pensamento que toma o conceito de modulação nesta problemática é muito bem utilizado por Maurizio Lazzarato (2006), filósofo italiano, ao pensar as formas de ação do capitalismo na passagem para essa nova sociedade e, ao conectar a modulação aos vários modos de exercício do poder e da regulação a distância, pela captação dos fluxos e desejos, principalmente pelo uso da tecnologia que tenderia investir na memória mental dos indivíduos, sempre produzindo novas informações e imagens que estimulassem ao consumo, alimento do capital.

A sociedade de controle exerce seu poder graças às tecnologias de ação a distância da imagem, do som e das informações, que funcionam como máquinas de modular e cristalizar ondas, as vibrações eletromagnéticas (rádio, televisão), ou máquinas de modular e cristalizar os pacotes de bits (os computadores e as escalas numéricas) (p. 85).

Aceitando a relevância do conceito de modulação para formas de agir do poder na sociedade de controle e efetuações nos estados de coisas, usaremos a potência desse conceito em outra direção, já que nosso problema está na possibilidade da potência das imagens em nossos encontros com artes; elas também ocupam um papel dentre as novas tecnologias possibilitando pensar além do código como instaurador de consciências de consumo, e mesmo que em alguns casos passem por aí, a finalidade projetada pode sofrer desvios dada a complexidade do pensamento humano e suas variáveis formas de agir.

É uma longa série de malentendidos sobre o conceito. É verdade que o conceito é confuso, vago, mas não porque não tem contorno: é porque ele é vagabundo, não discursivo, em deslocamento sobre o plano de imanência. É intencional ou modular, não porque tem condições de referência, mas porque é composto de variações inseparáveis que passam por zonas de indiscernibilidade, e lhe mudam o contorno. Não há de maneira nenhuma referência, nem no vivido, nem significação do vivido, o conceito é o acontecimento como puro sentido que percorre imediatamente os componentes. (DELEUZE, 1992, p. 187).

Aproveitaremos que o conceito não está ancorado e nem estático em qualquer consciência ou discurso, e apostaremos na mobilidade do conceito de modulação explorado por Deleuze, também para pensar as conexões entre filosofia e artes⁵⁷, e apontar como tal conceito apareceria na pintura, som e cinema, pois os conceitos ao longo da obra desse pensador sofrem variações em suas criações pertinentes a abordagem de problemas distintos que precisam ser pensados. Ao tomar o pensamento artístico, o pensador francês teria pensado o conceito de modulação mais afirmativamente.

As diferenças no modo pelo qual a modulação trabalharia em pintura, música e cinema, parecem também apontar possíveis encontros para pensarmos uma aprendizagem afetiva no encontro com arte, entre o pensamento e o sensível, possibilitando pensar o conceito de modulação em suas conexões com a imagem-contraste em seu estreito vínculo com a Figura.

A modulação e a linguagem analógica

Deleuze trabalha e desenvolve o conceito de modulação, pensado por Gilbert Simondon, para pensar conexões entre as artes, notadamente, a pintura e o cinema⁵⁸ e, eventualmente, a música.

Em suas aulas sobre pintura Deleuze (2008a) abordará alguns problemas pertinentes à linguagem, dentre eles as relações analógicas, e dirá que essas relações não se reduzem a reproduções de transportes de semelhanças, e que a analogia poderia passar por duas fases. A primeira fase evidenciaria uma analogia produzida por transporte de semelhanças. 'Quando transportam uma similitude de relação, reproduzem semelhanças' (p. 133).

⁵⁷ Tomamos como o conceito aparece nos cursos: *A Pintura e as Questões dos Conceitos* (1981), *Cinema / Imagem e Movimento* (1981-82) e *Cinema: uma Classificação dos Signos e do Tempo* (1982-83), e também nos livros que resultaram de partes dessas aulas: *Lógica das Sensações / Cinema 1: A Imagem-Movimento / Cinema II A Imagem-Tempo*.

⁵⁸ Usaremos a tradução espanhola das aulas, embora também tenhamos usado as aulas transcritas na internet. Disponível em: <http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/>. Acesso em: 19/06/2013.

O primeiro tipo de analogia, presente na primeira fase pela qual a analogia passa, seria o que consiste em associar a similitude de uma relação à reprodução de semelhanças. Ao evidenciar o transporte de semelhança o que se apresenta estaria associado à figuração e constituiria uma analogia comum.

Associaria então às artes, e Deleuze apontará que a fotografia, mesmo em extremos, estaria localizada nesta primeira forma de analogia, pois transportaria relações de luz e, mesmo que haja possibilidades extremas de variações e muitas criações possíveis, 'sem transporte de luz, não há fotografia' e não haveria como superar o figurativo.

A semelhança é produtora quando as relações entre elementos de uma coisa se dão diretamente entre elementos de outra, que será desde então a imagem da primeira: por exemplo, uma foto, que capta relações de luz. O fato de essas relações possuírem uma margem suficiente para que a imagem possa apresentar grandes diferenças em relação ao objeto inicial não impede que só se atinjam essas diferenças por diminuição de semelhança, seja por decomposição em sua operação, seja pela transformação de seu resultado. (DELEUZE, 2007, p.116)

Segundo Deleuze (2008a), o figurativo não é visto como algo que se assemelha de algo, é figurativo “à medida que a imagem é produzida por um transporte de relação similar, por similitude de relação, podendo ser relacionada como desejarmos” (p. 133).

Assim, no caso da analogia produzida por similitudes, essa será denominada como uma analogia comum, pois é um transporte de similitudes, "seja similitude de relações, seja similitude de qualidades" (DELUZE, 2008a, p. 152).

O modelo desse primeiro tipo de analogia, e que consistiria em um de seus polos, seria o 'molde'. Moldar algo seria impor-lhe uma similitude. Esse seria o caso que a similitude possa definir a analogia, ou seja, quando o que é moldado pertence 'essencialmente' à linguagem analógica, isso ocorre "unicamente quando a similitude é produtora, produtora de uma imagem" (Idem, p. 152).

Haverá segundo Deleuze (2007) casos em que a analogia é produtora, ou seja, nessa outra fase da analogia "a semelhança é produzida quando ela aparece bruscamente como o resultado de todas as outras relações de reprodução cuja reprodução não depende dela: a semelhança surge como o produto brutal de meios não semelhantes." (p.117)

Para o filósofo francês, esse já seria o caso das analogias que passam por um código, quando ele restitui as semelhanças em função de seus 'próprios elementos internos'. Nesse tipo de analogia as relações seriam reproduzidas em função de um código.

Haverá, portanto, de acordo com Deleuze (2008a), neste tipo de linguagem analógica, uma linguagem que expressa "diretamente relações analógicas de dependência e delas se deduz os estados de coisas" (p. 139). Assim teríamos duas linguagens: linguagem analógica das relações, linguagem codificada dos estados de coisas.

Deleuze (2007) aponta que há um terceiro tipo de analogia que receberá o nome de Analogia estética e que consiste em produzir semelhanças por meios não semelhantes, sem necessitar passar por um código. Dirá que nesse tipo de analogia a semelhança sensível é produzida, mas em vez de simbolicamente, quer dizer, pelo desvio do código, ela é produzida *sensualmente*, pela sensação (p. 117).

Mas como alcançar essa analogia que não é nem figurativa e nem codificada? Como produzir semelhanças sensualmente?

Ao tratar da Analogia estética, essa seria determinada pelo conceito de modulação⁵⁹.

Seria a lei dos casos em que a semelhança, a similitude, não é produtora, e sim, produzida por outros meios. Estes outros meios não semelhantes que produzem semelhança, seriam precisamente a modulação. Produzir a semelhança seria modular (DELEUZE, 2008a, p. 153).

Portanto, haveria três tipos de analogias: "a analogia por similitude, a analogia por relação, por relação interna, e a analogia por modulação". (Idem, p.153)

Deleuze (2008a, p.153) chamará a primeira forma de analogia de analogia comum ou física e colocará que o modelo desse tipo de analogia está no que é moldado. A operação do molde é produzir no moldado a semelhança, uma similitude que vem de fora. Poderá se dizer que é uma operação realizada na superfície, é uma informação de operação de superfície. O filósofo dá dois exemplos: o do cristal e o da argila. Diz que o cristal é

⁵⁹ A modulação é o regime da analogia estética. (Deleuze, 2008, p, 151)

moldado nas bordas, é um molde que vem de fora e não de dentro. Quanto à argila, essa é colocada em um molde, e a forma resultará das relações de semelhança com a forma do molde.

A segunda forma de analogia receberá o nome de analogia orgânica que é produzida por meio de relações de dependência interna. Por que seria uma reprodução orgânica? Deleuze (2008) citará Buffon⁶⁰ (século XVIII), para pensar conceito de "molde interior".

Buffon, o grande Buffon, forma um conceito que me parece de uma audácia extrema para a sua época, porque é um conceito profundamente filosófico. (...) Na História Natural dos animais ele diz: "Vocês compreendem, a reprodução é algo muito curioso, e é tão curioso que teria que formar inclusive, para compreender o gênero do problema de que se trata, um conceito contraditório. (p. 154)

Segundo Deleuze, Buffon teria apontado que o vivente se reproduziria não como um moldado externo, e sim por um moldado interno. Seria um molde que se molda desde dentro, que não se forma por designação da superfície e que comporta uma medida que compreenderia, ao mesmo tempo que subsume e contém uma diversidade de relações e variações temporais entre as partes. Buffon chamará essa medida de módulo.

A terceira analogia, que completa a série, seria a Analogia estética ou uma analogia produzida por modulação.

Nesse pensamento a analogia consistiria em uma série conceitual, estabelecida por molde, módulo e modulação. Em um extremo da cadeia, moldar é modular definitivamente, e no outro extremo, temos inversamente a afirmação de que modular é moldar continuamente "um molde variável temporal". (DELEUZE, 2008a, p.155). Porque na modulação é como se o molde não cessasse de variar. O estado de equilíbrio é alcançado quase ou imediatamente.

Assim a modulação permite definir o que há de particular e de geral na analogia ou na operação estética. Complementa Deleuze (2008a): "O que há de particular é a modulação, em tanto que se distingue de todo o moldado. E o que de geral é série que vai do moldado à modulação ou da modulação ao moldado" (p.155).

Molde e modulação seriam como dois polos opostos da analogia, em que a modulação garante uma série de encontros contidos nessa relação que vai de um ao outro, em um movimento de criação e efetuação variável nas relações entre molde, moldado e modulação.

⁶⁰ Georges Louis Leclerc, conde de Buffon.

Pintura e Modulação

Para Deleuze (2008a), a “analogia que poderia produzir semelhança independente de todo o transporte, de toda a relação de similitude” (p.134) seria uma definição possível para modulação.

Assim, uma possível definição deleuziana para pintura é algo que produz semelhanças independente de todo o transporte de similitude. O que a pintura produz? “A semelhança e a Figura. A pintura produz semelhanças por meios não semelhantes.” (DELEUZE, 2008a, p.134).

O filósofo dá o exemplo de que quando vemos um quadro de Van Gogh, ficamos em frente a um ícone, mas produzido por meios não semelhantes e como vimos, para o filósofo, isso também seria uma analogia, uma analogia estética.

"A pintura é a arte analógica por excelência. Ela é até a forma sob a qual a analogia se torna linguagem, encontra uma linguagem própria: passando por um diagrama." (DELEUZE, 2007, p.118)

Ao buscar diferenciar articulação e modulação (grau mais intensificado da analogia), Deleuze (2008a, p. 143) aponta a necessidade de se pensar a ação do diagrama e perguntará: “qual é o ato do diagrama que se distingue da articulação e que não pode se definir nem por transporte, nem por similitude, nem por código, nem por codificação?”

E emendará, o que seria todo este domínio do analógico?

Não é uma oposição simples entre articulação e modulação. Modulação são valores de uma voz não articulada e há muitas mesclas entre elas. Deleuze dirá então que a linguagem analógica se definirá por modulação. (...) 'cada vez que há modulação, tem linguagem analógica, e por tanto há diagrama.' O diagrama é um modulador, o diagrama e a linguagem analógica são definidos independentes de toda a referência à similitude. (idem).

Deleuze (2008a) aponta que quando temos um código, esse é definido por articulação, 'articulem e terão o código' - frisa que se não houvesse nenhuma transferência, nenhum transporte de similitude, o que veríamos não implicaria nenhum código.

A analogia no sentido mais estrito, ou em seu sentido estético, pode ser definida como modulação. (...) Precisamente porque na operação estética não há transporte de similitude qualitativa (operação de tipo molde). Não há simplesmente módulo, quer dizer, transporte de semelhança interna. Há modulação propriamente dita, quer dizer, produção de similitude por meios não parecidos, não semelhantes. Produção de semelhança por outro meio, por meios não semelhantes. Isso é o que chamávamos a presença da figura" (DELEUZE, 2008, p.167).

Para o filósofo todos os tipos de combinações são possíveis, de modo que podemos articular fluxos de modulação para fazer surgir a Figura, sem que esta caia na figuração. Considera que também se possa injetar o modulatório e neste momento injetar um código e, portanto, não haveria problema de se passar por uma fase de inserção de um código a fim de garantir o desenvolvimento da analogia. Essa teria sido provavelmente a técnica escolhida por Seurat, trazer a Figura pelas combinações e conexões de pontos. Por mais que os pontos possam funcionar como códigos, o arranjo dos diferentes tipos de cores garante o trabalho da modulação ou de se produzir a Figura por meios colorantes não semelhantes.

Há pintores que modulam a luz e há pintores que modulam a cor. Evidentemente não tratam da mesma técnica. Afinal, é muito diferente trazer a luz pelas relações estabelecidas por diferentes cores e por diferentes traços: pontos, vírgulas, borrões...

Pintar é modular a luz ou a cor em função de uma superfície plana e, em função do sinal ou do motivo que cumpre o papel de sinal. Entre todas as pinturas produzidas a semelhança por meios não semelhantes (DELEUZE, 2008a, p. 144).

Se pintar é modular e o que se modula variará com o problema do pintor, às vezes se buscará extrair luz, às vezes o problema tratará de extrair cores, mas a modulação se dará no manejo da tinta, a relação com o fundo e em como extrair a Figura do diagrama, de modo que essa esteja em direta conexão com o fundo e não separada e articulada com ele.

O diagrama seria a matriz dessa modulação. O diagrama é o modulador, assim como o código é a matriz da articulação. E como vimos, não há impossibilidade de se passar por uma fase de código se isso faz ganhar algo à modulação.

"De maneira muito simples se modula o portador ou meio, onda portadora ou *medium* em função de um sinal" (DELEUZE, 2008a, p.144). Lembra Deleuze em suas aulas: 'Vivemos dentro de empresas de modulação. Se modula algo, um meio em função de um sinal a transportar' (modulação não é transporte de similitude).

Se pintar é modular, modula-se em função do quê? Modula-se sobre um plano (superfície ou tela) em função de uma onda portadora que no caso da pintura seria a luz ou a cor.

A pintura abstrata coloca um problema, 'procede por código ou programa': implica operações de homogeneização, de binarização, que são constitutivas de um código digital.

Deleuze (2008a) não vê problema ao injetarem códigos sobre uma pintura, sobre uma analogia estética, o que de certa forma é uma inversão ao pensamento de Peirce que entendia que toda analogia estaria no seio dos códigos. Para Deleuze seria o contrário, os códigos é que poderiam ser inseridos na analogia. Frisará que os pintores abstratos são frequentemente grandes pintores, pois

não aplicam à pintura um código que lhe seria exterior: eles elaboram, ao contrário, um código intrinsecamente pictural. Trata-se portanto de um código paradoxal, pois em vez de se opor à analogia, ele a toma por objeto, é a expressão digital da analogia como tal. (DELEUZE, 2007, p. 118).

Seria como se o diagrama se espalhasse pelo quadro todo. Estatuto que segundo o filósofo beira o impossível, pois o diagrama só faria referência a si mesmo, tornar-se-ia, provavelmente, confusão.

Uma outra via para a pintura é quando se utiliza o diagrama para construir uma linguagem analógica, rompendo com subordinações e hierarquias que estruturam e separam o fundo, a figura e o contorno.

A pintura como linguagem analógica tem três dimensões: os planos, a conexão ou junção dos planos, que substituem a perspectiva; a cor, a modulação da cor, que tende eliminar as relações de valor, o claro-escuro e o contraste de sombra e luz; o corpo, a massa e a declinação do corpo que transbordam o organismo e abolem a relação forma-fundo. Há uma tripla liberação: do corpo, dos planos e da cor (pois a cor não está subordinada apenas ao contorno, mas também ao contraste dos valores). (DELEUZE, 2007, p. 119)

Nessa lei da Analogia "é preciso, sobretudo, que a modulação encontre seu verdadeiro sentido e sua fórmula técnica, e que ela aja como molde variável contínuo, que não se oponha simplesmente ao modelado pelo claro-escuro, mas invente um novo modelado através da cor" (idem, p. 120). Seria esse o problema dos coloristas que compõem a pintura em direta conexão com o fundo, propiciando com que o Todo do

quadro se abra e apresente a Figura em um contínuo molde que não abandona suas relações com o fundo, esse também se modifica pelas leis da modulação das cores, seguindo a lógica de uma sensação colorante. Essa lógica da sensação subverte a lógica de articulação de dados e códigos, ou a lógica que opera por separações e junções, por articulação de 'ou' isso 'ou' aquilo. A lógica da sensação é permanentemente atacada e produzida pelos encontros entre cores, traços e texturas que afetam o Todo. Respeita somente a lei cega do diagrama, e por isso não consegue ilustrar ou narrar nada antes. Linhas e cores criam um bloco de sensações para além da representação ao passarem pelo diagrama, sua constituição é puro agenciamento e seus efeitos não podem ser controlados por ele.

O diagrama, agente da linguagem analógica, não age como um código, mas como um modulador. O diagrama em sua ordem involuntária servira para abolir todas as coordenadas figurativas (...) liberando as linhas para o suporte e as cores para a modulação. Então, linhas e cores estão aptas a constituir a Figura ou Fato, que dizer, a produzir a nova semelhança no conjunto visual em que o diagrama deve operar, se realizar." (DELEUZE, 2008a, p. 122)

E segue argumentando que os efeitos do diagrama sempre o ultrapassam

É a cor, são as relações de cor que constituem um mundo e um sentido hápticos, em função do quente e do frio, da expansão e da contração. E certamente a cor que modela a Figura e se estende sobre as suas superfícies planas não depende do diagrama, mas passa por ele, e dele surge (p. 138).

Propusemos durante esse trabalho de mestrado que o contraste, afastado de figuras universais que marcam identidades, é sensivelmente produzido por conexões variáveis entre diferentes tipos de imagem. Parece potente a ideia de que a constituição da cena dramática expresse melhor a vida ao experimentar diferenças extensivas e intensivas em meio ao ato de criação que afetará a composição do bloco de sensações, neste caso, a pintura. Ao inverter e subverter usos de valores imagéticos que fixaram uma certa maneira de pintar, o contraste atíça os fluxos contínuos e descontínuos no uso da cor e das linhas que passam pelo diagrama e inventa uma nova forma, criando novas relações colorantes que podem apresentar semelhanças.

A luz é o tempo, mas o espaço é a cor. Chamam-se coloristas os pintores que tendem substituir as relações de valor por relações de tonalidade, e a 'dar' não apenas a forma, mas a sombra, a luz e o tempo através dessas puras relações de cor. (DELEUZE, 2007, p. 138)

No colorismo busca-se descobrir a cor em meio a relações variáveis, trata-se de uma 'relação diferencial que depende de todo o resto' (idem). Há uma nova busca, um outro uso da técnica, da tela, um outro modo de olhar, um olhar-tátil, como se o pintor também moldasse continuamente a tela com os 'olhos nos dedos' e destinasse esse efeito modulatório a um eterno retorno em que cada vez os efeitos da Figura pudessem criar múltiplas significações, histórias e narrativas, para além do conhecimento.

Van Gogh perceberá muito bem as possibilidades de potencializar novos contrastes, pois sabe que ideais universais não conseguem representar a vida ou expressar um pensamento pictórico, e que representar a luz não necessariamente ilumina nenhuma sensação. Precisa de outras cores e conexões entre elas para fazer a vida sensível. Encontra na vida matizada das cores e no contraste a que 'arbitrariamente' as submete, uma harmonia da Figura que o permite fabular um retrato não baseado em transporte de semelhanças.

Se misturarmos duas cores complementares em proporções desiguais, elas só se destruirão parcialmente, e teremos um tom matizado que será uma variação do cinza. Assim, novos contrastes poderão nascer da justaposição de duas complementares, das quais uma é pura e a outra matizada... Finalmente, se duas semelhantes são justapostas, uma em estado puro, outra matizada, por exemplo azul puro com azul cinza, o resultado será um outro tipo de contraste, temperado pela analogia. (...) Para exaltar e harmonizar suas cores, [Delacroix] usa justamente o contraste das complementares e a concordância das análogas, em outros termos, a repetição de um tom vivo pelo mesmo tom matizado (DELEUZE, 2007, apud VAN GOGH, p. 175).

Com Van Gogh o contraste eleva a Figura a outra potência e os efeitos da sensação colorante continuam a ser atizados nos efeitos da modulação reinventando o tempo e espaço na conexão entre cores. Novos contrastes nascerão, às vezes em pequenas diferenciações que distam e aproximam a cor pura à cor matizada, modulando um novo estilo de pintar, um outro pintar que capta forças invisíveis e lhes dá visibilidade, contudo seus possíveis efeitos não exprimem necessariamente as forças captadas, a sensação não as significa ou ilustra, ela apresenta, na composição que modula a Figura, um bloco sensível.

Som e modulação

A pintura precisa tornar visíveis forças invisíveis. Qual poderia ser a tarefa da música? Deleuze (2007) propõe que a separação das artes e uma eventual hierarquia não teriam importância, pois haveria um problema comum que concerne a todas as artes.

Em arte, tanto em pintura quanto em música, não se trata de reproduzir ou inventar formas, mas de captar forças. É por isso que nenhuma arte é figurativa. A célebre fórmula de Paul Klee, "não apresentar o visível, mas tornar visível", não significa outra coisa. A tarefa da pintura é definida como tornar visível coisas que não são visíveis. Da mesma forma, a música se esforça para tornar sonoras forças não sonoras (p. 62).

Diríamos que a tarefa da arte evidente para o filósofo seria a possibilidade de captar as forças e constituir um bloco de sensações no encontro dessas forças.

A força tem uma relação estreita com a sensação: é preciso que uma força se exerça sobre um corpo, ou seja, sobre um ponto da onda, para que haja sensação. (Ibidem).

Há sem dúvida uma potência que se espalha e vibra nas ondas e nos encontros entre pontos que compõem este bloco e que apresenta um mundo de possibilidades que se conectam à forma que o compõe. Nas variações e intensidades que afetam as conexões das forças, a onda ou ponto não perde a potência de seus possíveis efeitos, pois não há estagnação do movimento, nem paralisação do tempo. Não há problema se os efeitos às vezes aparentam estar concentrados em um fragmento, pois cada fragmento é um mundo, um mundo em possibilidades com outros que também compõem a obra e nem sempre se terá sua percepção. Relembramos que não ter a percepção de, não significa que não exista. A diferença de um ponto ao outro em que a força fora exercida, intensificando micro ou macro contrastes, podem alterar a percepção de parte ou do todo (sempre aberto) da obra, ao potencializar e modular forças, fazendo-as sensíveis.

No caso da música, as ondas sonoras que compõem esse efêmero bloco de sensações estão compostas de notas que ao serem postas em vibração compõem o todo da música. Há uma enorme possibilidade de se modularem os sons entre uma nota e outra, entre um tom e outro, que variarão ainda em decorrência de sua duração e intensidade, como pode ser observado na voz. A voz, esse incrível instrumento que o humano porta em

sua constituição física, pode nos dar bem mais que uma linguagem ordinária de reconhecimento, nos levaria às paixões que antecederiam a modelagem de um humano demasiadamente humano.

Deleuze, ao pensar as conexões entre modulação e voz, utiliza um texto de Rousseau⁶¹ em que, ao se referir à linguagem, diz que ela não teria sido inventada pela necessidade de articulação ou para facilitar as relações de trabalho. Segundo Deleuze (2008), Rousseau diria que para esses dois casos, articulação ou trabalho, bastaria a linguagem gestual e que a linguagem teria origem nas paixões; antecederia portanto, um vínculo com o trabalho.

Antes da linguagem articulada existiria a voz e para Rousseau a voz é melódica, quer dizer que carrega acentos. As diferenças de acentos corresponderiam às diferenças de tons. O que a música e as vozes modulam são ondas sonoras no caminhar entre um tom e outro.

As diferenças de acentos deveriam, nessa obra de Rousseau, corresponder às diferenças de tons. Em nós, 'cidadãos modernos', os acentos não correspondem às diferenças de tons, as tonalidades estão degradadas, deixaram de ser melódicas ao tempo em que deviram articuladas. Deleuze (2008a) aponta que de acordo com Rousseau, teria sido no norte que as tonalidades se tornaram articuladas e deram condições para o nascimento de uma linguagem, pois no sul, nos meridianos, a voz teria uma estreita conexão entre melodia e paixão. A articulação e a harmonia, neste pensamento, estão intimamente ligadas à convenção. Uma convenção que teria sido criada pelos homens do norte, os homens da indústria, que não saberiam dizer: amo-te! Apenas sabem solicitar ajuda e sua prova de amor estaria vinculada ao trabalho e não às paixões, uso que deixou a voz um tanto presa à articulação, distanciando-se de seu fluxo sensível.

Mas a voz articulada ainda contém sons inarticulados, a linguagem articulada contém gritos espantosos - sonidos inarticulados, “quando a articulação se adéqua a linguagem, o somido inarticulado devém uma espécie de paradoxismo, um somido espantoso” (DELEUZE, 2008a, p. 147).

⁶¹ Rousseau: Ensaio sobre a origem das línguas.

Harmonia em música é o que a articulação é em linguagem - é a parte convencional. Para Rousseau só a melodia seria natural. A modulação da voz aconteceria nas conexões com a melodia mais do que a harmonia.

Deleuze (2008a) resume esse pensamento de Rousseau dizendo que a linguagem em uma primeira etapa não provém da necessidade ou do interesse, principalmente em relação ao trabalho, em uma oposição ao pensamento dominante do século XVIII. Acrescenta que para garantir o interesse e a similitude, bastaria a linguagem gestual. Para Rousseau, segundo Deleuze, a linguagem melódica teria origem nas paixões. Elemento que Deleuze acredita ser quase estético, pathos por oposição a logos. A modulação da voz vem pela modulação da voz melódica. Nos países europeus do norte, em função do trabalho, submeteram a linguagem melódica às leis de articulação, e a música fora submetida às leis de harmonia.

Assim, uma linguagem gestual bastaria para uma comunicação e manutenção de relações formais, como as relações de trabalho. Mas a modulação da voz, que pode e ultrapassa muitas vezes sua harmonia, expressa uma analogia estética. A voz pode ultrapassar os códigos harmônicos, mesmo que passe por eles. De um acorde ao outro que cortam a melodia, há 'n' variações, pequenos contrastes que fazem vibrar as paixões vocálicas.

É frequente ouvir de músicos que tocar bem uma música não significa decorar as notas e reproduzi-las perfeitamente. O que os músicos querem dizer com isso? Ora, que se a música, a peça executada, passar apenas por imitação ou reprodução de sequências de notas e acordes, seus efeitos não agenciarão paixões, a música transportará apenas os códigos que reproduz, não conseguirá fazer passar por entre eles, o pathos sonoro. 'Deve-se tocar com sentimento (feeling)!', dirão os músicos.

Limitar-se a técnica e a uma execução primorosa pode fazer a música não se efetivar. Há de se encontrar o timbre e fazê-lo vibrar entre as notas, encontro que acontece durante toda a apresentação da peça ou música, no agenciamento cego e vibratório do diagrama que apresenta a Figura musical modulando as forças sonoras que passam entre notas e acordes a fim de compor um bloco de sensações, efêmero em sua consistência atual,

mas possivelmente duradouro em seus efeitos sensíveis e em sua potência de afecção, de outro modo, o que os músicos buscam é efetuar um bloco temporal cujos afectos possam se fazer sensíveis, sem a necessidade de compreensão.

Cinema e modulação

Apontamos nas seções anteriores a diferença do conceito de modulação pensado por Deleuze implicado em relação a uma Analogia estética, no caso da pintura e sua diferenciação de uma analogia comum. Bem como na música, a modulação da voz estaria mais próxima à melodia, às paixões, antes de o som estar articulado à harmonia.

Como seria a modulação pensada no cinema e o que diferirá a fotografia de cinema?

Deleuze (2011) apontará a fotografia como molde luminoso enquanto o cinema seria uma modulação de luz, ou seja, um molde contínuo e variável da luz. Destacará que na modulação pura, as condições de equilíbrio são alcançadas em um instante, como também mudam a cada instante.

Assim a imagem cinematográfica é uma imagem-movimento ou uma modulação de luz. Deleuze diz que modular a luz é não parar de extrair o movimento de seu móvel ou de seu veículo. Seria ao mesmo tempo imagem-movimento já que extrai movimento do seu móvel ou de seu veículo e também imagem-luz, pois modula a luz, apresentando dois aspectos do plano de imanência como apresentamos no primeiro capítulo, em que o terceiro aspecto seria um corte móvel no devir universal. Como já colocado, com essas duas imagens alcançaríamos imagens indiretas do tempo, segundo Deleuze. Não teríamos movimento sem luz e transformação da luz, e não teria luz sem movimento. A modulação é uma mobilidade.

Nas aulas e nos livros sobre cinema, Deleuze frisa que a imagem-movimento não se reduz ao movimento extensivo; ela também se relaciona ao movimento intensivo e ao sublime, enquanto quantidades.

As conexões que o cinema pode realizar entre artes, e aqui pensamos em pintura e música passa por uma Analogia estética, embora acreditemos que possa potencializar e

criar com qualquer outra arte, o que não significa melhorar, pois não se trata de atribuir juízo de valores.

Parece que a modulação, que atravessa os meios de expressão e compõe os blocos de sensação, potencializa pontos na modulação das forças em aproximações e distanciamentos, conectando-os mais do que uma mera articulação. A Figura na pintura está em direta conexão com o fundo, vem junto com ele e potencializa seus efeitos nas pequenas diferenciações, em pequenos e grandes afastamentos contrastantes, que produzem semelhanças por conexões não figurativas.

De todo modo, a conexão entre o fundo e a Figura presente na pintura também parece possível de ser pensada no caso do cinema em sua composição entre imagem-movimento visual e música. Esse encontro parece se fazer sensível nas conexões intensivas entre forças modulatórias que compõem tanto a imagem visual como sonora vinculando uma à outra, como a Figura que passa pelo diagrama e se faz com o fundo. No filme Farinelli (1994) parece potente a cena em que esse canta a obra roubada de Haendel e acompanhamos o drama de sua vida apresentado na imagem-visual. Nessa cena, o cantor parece ser elevado como a Figura que conectada diretamente ao fundo composto pela imagem-movimento, apresenta um bloco de sensações entre as modulações das imagens que se estabilizam em instantes de equilíbrio e que se fazem e refazem nas acelerações e desacelerações rítmicas, sonoras e visuais. A imagem sonora do canto de Farinelli é estabelecida em direta conexão com o fundo da imagem visual, da imagem-movimento, que devém um drama expresso na composição dessa cena. O contraste é, pois, elevado na dissonância entre modulações de imagens variadas, potencializadas com notas que quebram a representação da cena dramática, conexão que parece ultrapassar o sublime e recodificar o belo, entre as modulações sonoras e visuais.

Modulação entre pintura, som, cinema e pensamento

Como apresentado, essas três artes - pintura, cinema e música - possuem uma estreita conexão com a modulação e, apesar de a modulação poder diferenciá-las, ela também parece potencializá-las no encontro com a imagem cinematográfica. O cinema não as

reduziria em suas várias possibilidades de criação ao passo que nosso encontro com o que é apresentado permite uma percepção singular que se conecta aos fluxos e ritmos do bloco de sensação apresentado, sem que necessariamente sejamos territorializados em maneiras de agir e reagir às informações advindas pelos dados ou códigos transferidos para a tela. Esses dados serão modulados em forma de imagem-movimento e por efeitos de modulação da luz retida e refletida pela tela a cada instante. As novas telas de LCD e Plasma não deixarão de apresentar a sensação de uma imagem em movimento, só que a modulação talvez venha mais pela cor do que pela luz e, isso não enfraqueceria a força da modulação em sua conexão à imagem e movimento. A tela devém sensível em um fluxo analógico por mais que passe por códigos⁶².

Em pintura, no som e no cinema, parece-nos forte a potência da modulação. Às vezes ambos buscam retratar a vida e aí se caminha mais pelas tendências de articulação da figura ao seu aspecto figurativo que busca o reconhecimento ou a representação. Mas quando essas composições apresentam a vida em uma conexão mais próxima ao Figural, vibra o conceito de modulação e a busca de apresenta outra imagem ao pensamento, que não seja a reconhecimento linear, que não seja a codificação de um pensamento que busca refletir representações de modelos de vida.

A pintura trataria de extrair as forças da Figura, o Figural, tendo o diagrama como modulador, ao passo que o cinema pode nos dar novas imagens que convidem o pensamento à variação ao modular a imagem. O som pode apresentar outras intensificações pela modulação que se dá no intervalo dos tons ao esculpir a melodia no entre das articulações harmônicas, afastando-se do reconhecimento ou identificação. O risco de o cinema tentar reproduzir pinturas e músicas pode levar a uma análise de estados de coisas e a meras reflexões sobre formas de pintar e tocar. Mas ele também se apresenta forte como uma arte fabuladora e pode-nos apresentar novos mundos pictóricos e/ou sonoros.

⁶² Esta intervenção aparece nas aulas de pintura. "Na busca tecnológica atual sobre a televisão, produziram telas de cristais líquidos sobre os quais a imagem, em fim, a cor, aparece de maneira discreta, ponto a ponto" (...) Quer dizer, nesse momento, a tela devem sensível, é injetado um fluxo analógico. O sinal permanece codificado digitalmente, mas a tela corresponde ao que você (Deleuze) tinha definido como analógico" (DELEUZE, 2008a, p. 169).

O conceito de modulação que Deleuze extrai de Simondon é importante para a filosofia pensar a arte como experiência estética que cria por força dos encontros entre o pensamento e o sensível.

Buscamos apontar o conceito de modulação afastado do mero transporte de subjetividades e padronizações de maneiras de agir, quando pensado fora da categoria exclusiva de relações de semelhanças e padronizações de comportamento, provocando-nos outras intensidades com as quais não meramente agiríamos e reagiríamos pela significação e disposição dos estados de coisas.

Para pensar a modulação como conceito importante de uma aprendizagem em/com experiência artística, essa viria potencialmente conectada ao conceito de diagrama e do Figural, além de outras (des)organizações que poderiam se abrir em territórios aparentemente dados, permitindo sentirmos e pensarmos diferentemente quando atacados por um encontro intensivo, constituindo uma estética de vida complexa em meio à qual pensamos o contraste; ele acontece em meio às forças de expressão não necessariamente retido à significação de formas nem somente articulado às estruturas de linguagem.

Poderíamos, em um encontro com arte, ser afetados, momento em que nossos sentimentos seriam balançados e um novo signo aparecesse e vibrasse, possibilitando-nos outras formas de sentir? Apostamos que uma aprendizagem seja possível ao sentirmos afecções, afecto que tem por natureza apresentar-se em uma zona de indiscernibilidade pré-linguística, pré-moral, pré-estética, pré-psicológica e que provoca o pensamento pela experiência, uma vida experimental. Uma educação no encontro com/entre imagens do cinema seria potente à aprendizagem.

Imagem-contraste e educação

Pensaremos, nessas linhas estendidas, possibilidades de encontros entre artes e o cinema conectando diferentes modulações, sem que necessariamente sejamos territorializados em maneiras de agir e reagir às informações apresentadas pelos dados que percebemos, pois às vezes nosso cérebro, no encontro com algumas imagens, opera saltos em zonas que não necessariamente nos levam a um reconhecimento imediato.

David Lynch⁶³, diretor americano, coloca que o cinema combina muitas formas diferentes de arte. O diretor começou como pintor e a pintura o levou ao cinema. Diz que no cinema temos que construir muitas coisas, ou ajudá-lo a construir. O cinema lida com muitas outras áreas - música, fotografia, por exemplo. No curta-metragem *The Alphabet* (1968), Lynch quis fazer um filme pintando e não nega que Bacon é uma de suas grandes inspirações.

Os efeitos modulatórios no encontro com as imagens de Lynch, conectando a força desse conceito, poderiam desorganizar articulações demasiadamente semelhantes ao aceitarmos abrir mão de nosso reconhecimento estético padrão e acolhermos o convite para sonharmos e rompermos com o insuportável da moldura rítmica e padronizada ao sentir as intensificações que vem dos gritos inarticulados da imagem.

Lynch possibilita-nos pensar no encontro com forças pré-linguísticas, pré-alfabéticas e pré-moldadas de nossa educação ao permitir que rompamos os códigos que nos forçam um determinado assujeitamento. Uma intensificação tão grande que nos pode dar uma nova qualidade, despertar outras percepções.

Entre pinturas e sons apresentados nas imagens desse filme de Lynch também podemos ter despertados agenciamentos que intensificam afetos e não necessariamente estruturam sentimentos e possam determinar os fluxos desejantes. O encontro das artes constituídas pela modulação neste curta-metragem não necessariamente modelam a mente para um processo de reconhecimento; libera-se o Figural no encontro entre estas imagens provocando a possível ação modulatória do pensamento de quem as percebe e convida a

⁶³ Entrevista com David Lynch. Disponível em: <http://www.interviewmagazine.com/film/david-lynch/#>
Acesso em: 19/06/2013.

outra educação com as imagens. Oportunidade que devolveria a aprendizagem ao que lhe é anterior a uma articulação necessária e faz vibrar paixões não determinadas pela linguagem, ao dar a chance de intensificar sentimentos não psicologizados nos encontros com afetos sensíveis, que nos convidam a sentir diferentemente por conexões desejantes.

O código não parece ser um problema para a aprendizagem se retirada de uma articulação apenas útil, que visa produzir padrões de semelhança. Ao sermos afetados, e aqui apostamos nas forças das imagens artísticas para potencializar aprendizagens, poderíamos perceber e sentir diferentemente e apostar na força diagramática de outras apresentações estéticas no encontro com acontecimentos, além da percepção ordinária dada por um estado de coisas. The Alphabet parece arrombar os códigos estabelecidos, mergulhar em meio à repetição para extrair o pathos sonoro, o som entre a harmonia. Imagens e sons não se explicam, a Figura não retorna para a acomodação do molde, a sensação confunde a percepção ordinária podendo despertar afectos.

A imagem-mental só se relacionaria com a imagem percebida de maneira ordinária por força dos encontros nos estados de coisas em meio ao hábito de rotina cognitiva, mas por vezes sofrerá encontros notáveis ao ser tomada por uma percepção extraordinária derivada de um encontro afetivo que rompe com harmonia lírica e apresenta contrastes leves ou acentuados que se fazem em meio a uma zona de indiscernibilidade e podem ajudar a compor o pensamento que se constrói em meio a variáveis traços, cores, texturas, sons. Em educação há certo privilégio ao primeiro encontro, principalmente pelo fato de ela estar habitualmente relacionada à tarefa das instituições e atravessada por um currículo tomado pelos jogos de identidade e reconhecimentos, tomado por causalidades históricas que busquem um sujeito consciente que venha a compreender quem ele seja.

O problema é que como apontado no começo do capítulo, esse sujeito não mais se constitui de molde a molde, se isso realmente é possível, e passou a sofrer um processo modulatório sem fim. As instituições que detinham o monopólio sobre a instrução e o conhecimento se perdem em seu objetivo, que já era difícil de ser alcançado em outra época, e passam a receber cada vez mais atribuições do que é certo ou não a ser ensinado pelo próprio controle que toma a sociedade e que acaba por interferir no currículo constantemente.

O aprendizado almejado pelo currículo passa sem dúvida pela proximidade da instrução e de assimilação de conteúdos validados como úteis à sociedade, em meio à qual as instituições modernas de ensino foram construindo formas aceitas de ensinar que por sua vez se constituíram muitas vezes como métodos de aprendizagem em um processo complexo. Os novos atravessamentos biopolíticos e exigências sociais interferem e escrevem no currículo novos conteúdos obrigatórios aos quais toda instituição deveria priorizar em termos de aprendizagem dos estudantes, tais como: natureza, corpo, alimentação, trânsito, desenvolvimento sustentável ... multiplicada pelos valores morais vistos como necessários para a produção de sujeitos conscientes, habilidosos e transformadores de seu tempo, e ainda pensam de forma a garantir um sujeito transcendente, com vista para o futuro, ao considerá-lo invariante ou que se possa prever sua variação. Mesmo quando se pensa a inclusão de diferença, essa é vista pela lógica da identidade, pela partícula 'ou', ou negro ou branco, ou normal ou anormal (em suas infinitas categorias). Parece faltar ao currículo uma aposta maior na experiência de uma aprendizagem que se faça na imanência de um humano em devir, constituído no entre e não nos polos.

Não há certezas de como a aprendizagem se constroi em cada um, e conforme apresentado neste trabalho, o vivente se constituiria diferentemente nos encontros que tem durante sua vida, o humano é uma magnífica e pequena duração em devir conectada a tantos movimentos e, ao tempo, não sendo possível antecipar-lhe os resultados e respostas por padrões de comportamento codificados e lineares, as respostas que ele apresentará sempre podem variar.

As artes podem ter um papel importantíssimo nessa estética de vida complexa com que cada vivente compõe o drama de sua vida, pois a experiência artística pode vir a apresentar outros modos de sentir e perceber, em que a diferença apareça por intensificações das variáveis formas de percepções que podem ou não ser sentidas e que tomam a cada um singularmente.

O contraste parece ser potente para uma afirmação de vida que se experimente junto à arte. Este se apresentaria como o diferencial que intensifica a composição, como no caso das atrações entre as cores complementares de Van Gogh, e que pode fazer o conteúdo a ser

expresso vibrar em um diagrama que modula a Figura e garante a constituição do bloco de sensações para além do reconhecimento habitual. A composição entre cores complementares junto com a Figura compõe um todo variável, mas não há uma separação ou exclusão necessária entre elas, afinal complementar não significa que uma negue a outra.

O contraste também pode aparecer intensamente pelas composições que apresentam notas marcadamente distantes, entre graves e agudos que expressam uma composição gótica e que se conectam à dramatização dos filmes expressionistas, como as cenas de *O Gabinete do Dr. Caligari* (1921) de Robert Wiene, a combinação de luz e som propicia um ritmo tortuoso ao pensamento ao chocar-se com extremos. Mas, o contraste também pode aparecer entre o ruído e o silêncio, marcando outra forma de intensidade entre as nuances da vida que não conseguimos ainda compreender e dizer, tal qual a cena inicial de *"Código Desconhecido"* (2000) de Michael Haneke, em que crianças surdas brincam em adivinhar uma mímica e não obtêm êxito resultado em suas tentativas, apontando a não suficiência da linguagem em estruturar a vida. Esse filme de certa forma parece mostrar que por mais que se insiram códigos sobre a vida, essa ainda comporta muitas nuances e variações entre os códigos. Ainda há de se estimular os ouvidos para além da percepção ordinária tanto quanto os olhos, para que se possa sentir a força do silêncio.

O contraste pode ser tomado por códigos e visto como articulação: branco ou negro, liso ou áspero, agudo ou grave, doce ou salgado, fétido ou perfumado, dentre tantas outras representações que visam padronizar sentidos. Durante esse trabalho de mestrado parece clara a insuficiência de se pensar o contraste entre categorias ideais, o contraste se afirma em meio às diferenças e aparece entre nuances das diversidades que habitam uma categoria. O que aparece, a imagem-contraste, se compõe nas variações complexas entre um polo e outro. Há um mundo de diferenciações contrastantes entre os sentidos, entre as percepções do sensível e as forças de expressão que a linguagem não dá conta de expressá-las, embora tenha de se passar por ela para compor uma forma que tente dar concretude ao sentido.

Em arte, ao acentuar ou minimizar a composição de muitas cenas dramáticas a imagem-contraste potencializa e pode provocar um choque de sensações entre o pensamento e o sensível, dando-nos uma nova imagem. A imagem-contraste se compõe na

zona de indiscernibilidade, entre apresentações e representações que muitas vezes desfazem o que é esperado pelo entendimento comum e pela linguagem, pois nem sempre poderá ser rapidamente interpretado ou dito. Será muitas vezes sentido pela força do encontro intensivo, mesmo que muitas vezes acompanhe os estados de coisas que possam dizê-lo. Mas dizer não é necessariamente sentir e expressar o sensível nunca se esgota nas formas de linguagem. O pensamento está sempre em movimento e em devir, e a possibilidade do encontro com uma arte que tem a modulação em sua composição intensificaria e poderia despertar outras potências de aprendizagem. Uma aprendizagem que tenha a cognição constantemente atizada pela invenção e que produza novas ideias e novas imagens. Não seria já esta uma ideia da arte como resistência aos modelos de vida comuns ao propor atizar experiências?

A vida como experiência estética complexa conecta-se muito bem ao pensamento que a toma como drama em meio ao turbilhão de encontros que possam construí-la em uma invenção constante, em um aprendizado permanente em/com afetos sentidos. A educação que tenha por base potencializar a vida passa sem dúvida pela experiência, e diferenças contrastantes são sentidas por complexas percepções sensíveis, potencializando a vida no encontro entre imagens.

REFERÊNCIAS

- BERGSON, H. **Matéria e Memória**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- CALVINO, I. **Il cavaliere inesistente**. Milano (Italia): Oscar Mondadori Editore, 1993.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **O que é filosofia**. 2. ed. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- _____. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. 1. ed., vol. 3. São Paulo: Ed. 34, 1996.
- DELEUZE, G. **Francis Bacon: The logic of sensation**. Minneapolis, USA: University of Minnesota Press, 2004.
- _____. **A imagem-tempo - Cinema 2**. Lisboa (Portugal): Assírio & Alvim, 2006a.
- _____. **Diferença e Repetição**. 2. ed. São Paulo: Graal, 2006b.
- _____. **Francis Bacon: lógica da sensação**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.
- _____. **Pintura: el concepto de diagrama**. 2. ed. Buenos Aires: Cactus, 2008a.
- _____. **A ilha deserta**. São Paulo: Ed. Iluminuras, 2008b.
- _____. **Conversações (1972-1990)**. 1ª ed. (7ª reimpressão - 2008). São Paulo: Ed. 34, 1992.
- _____. **Cine I: Bergson y las imagenes**. 1. ed. Buenos Aires: Cactus, 2009a.
- _____. **A imagem-movimento - Cinema 1**. Lisboa (Portugal): Assírio & Alvim, 2009b.
- _____. **Spinoza et le problème de l'expression**. 1. ed. Paris: Minuit, 2010.
- _____. **Cine II: Los signos del movimiento y el tiempo**. 1. ed. Buenos Aires: Cactus, 2011.
- GODINHO, A. **Linhas do estilo: estética e ontologia em Gilles Deleuze**. Lisboa: Relógio D'água, 2007.
- GODINHO, A. **Diagramas para pensar / Diagramas para sensação**. In: GALLO, S.; NOVAES, M.; GUARIENTI, L. B. O. Conexões: Deleuze e Política e Resistência e... Petrópolis - RJ: De Petrus et Alli, 2013.
- IBRI, A. I. **As Consequências de *Consequências Práticas no Pragmatismo de Peirce***. São Paulo - SP: Cognitio - Revista de Filosofia, PUC- São Paulo, 2000.
- KANT, I. **Crítica da faculdade de julgar**. São Paulo: Ícone, 2009.

- KASTRUP, V. **A Invenção de si e do mundo**. Belo Horizonte - MG: Autêntica, 2007.
- LAZZARATO, M. **As revoluções do capitalismo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.
- LINS, D. **Heráclito ou a invenção do devir**. In: LINS, D. (Org) O devir-criança do pensamento. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, 2009.
- LYOTARD, F. *Discours, Figure*. 5ª ed. Langres - San Geosmes: Klincksieck, 2002.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Crepúsculo dos ídolos ou como se filosofa com martelo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ORLANDI, Luiz B.L. **A voz do intervalo**. São Paulo: Ática, 1980.
- _____. **A filosofia de Deleuze**. In: **Os Filósofos – Clássicos da Filosofia**. Petrópolis: Puc-Rio e Editora Vozes, 2009.
- OSTROWER, F. **Acasos e criação artística**. 2. ed. São Paulo: Campus, 1990.
- RODWICK, David N. **Reading the figural or Philosophy after the new media**. London: Duke University Press, 2011.
- SYLVESTER, D. **The brutality of fact: interviews with Francis Bacon** [interview]. London, UK: Thames & Hudson, 1987.
- VAN GOGH, V. **The letters of Vincent van Gogh**. London, UK: Penguin Books, 1996.

Filmes utilizados para o desenvolvimento do texto:

- COPPOLA, F. F. **Apocalypse Now** [filme] Direção: Francis Ford Coppola. EUA: Zoetrope Studios, 1979. DVD/color/153 min.
- CORBIAU, G. **Farinelli** [filme] Direção: Gerard Corbiau. Bélgica/França/Itália: Spectra Nova, 1994. DVD/color/105min.
- LINCHY D. entrevista disponível em: <http://www.interviewmagazine.com/film/david-lynch/#> (acesso em 19/06/2013).
- FISCHINGER, O. **The Contemplative Films of Oskar Fischinger** [video]. Director: Oskar Fischinger. EUA: Center for Visual Music, Fischinger Studio, 2004. DVD/preto e branco/color/30min.
- HANEKE, M, **Código Desconhecido** [filme] Direção: Michel Haneke. France: Artificial Eye, 2000.

HERZOG W. **Lessons of Darkness**. [filme]. Direção: Werner Herzog. Alemanha: Canal+, 2002. DVD/color/50min.

KI-DUK, K. **Fôlego**. [filme]. Direção: Kim Ki-duk. Coreia do Sul: CineClick, 2008. DVD/color/84min.

KUBRICK, S. **Nascido para Matar** [filme]. Direção: Stanley Kubrick. EUA: Warner Bros, 1987. DVD/color/116 min.

_____. **Laranja Mecânica**. [filme]. Direção: Stanley Kubrick. EUA: Warner Bros, 1972. DVD/color/136 min.

KUROSAWA, A.: **Sonhos** [filme]. Direção: Akira Kurosawa. EUA/Japão: Warner Bros, 1990. DVD/color/119 min.

KWON-TAEK, I., **Chihwaseon (Drunk on women and poetry)** [filme] South Korea: Taehung Pictures, 2002.

LANG, F. M., **O vampiro de Dusseldorf**. [filme]. Direção: Fritz Lang. Alemanha: Nero Film AG, 1936. DVD/preto e branco/117 min.

LYNCH., D. *The Alphabet*, 1968.

RAMSEL, A, **Blade Runner - The Aquarelle Edition**, 2013, 35min

RESNAIS, A. **Curtas Alain Resnais**. [filme]. Direção: Alain Resnais. Paris, França: Imovision, Van Gogh (1948); Paul Gauguin (1950); Guernica (1950-51); Toda a memória do mundo (1956). DVD/preto e branco/64min.

WIENE , R. **O Gabinete do Dr. Caligari**, 1921.

Pinturas:

VAN GOGH V. Art Museum , Cambridge, Massachussets (Estados Unidos); 1888.

_____. Auto-retrato [óleo sobre tela, 65x54 cm]. Musée d'Orsay (França); 1889.

_____. Auto-retrato dedicado a Gauguin [óleo sobre tela, 62x52 cm]. Van Gogh Museum; 1888.

REMBRANDT, *The Slaughtered OX*, Musée du Louvre, 1655.