

A temporalidade das imagens: uma singular experiência do tempo

Dinah de Oliveira

Professora Substituta do Instituto de Artes da UERJ, Teórica do Teatro, doutoranda em Artes Visuais na EBA – UFRJ, Mestra em Artes Cênicas e Bacharel em Teoria do Teatro – UNIRIO, membro do Conselho Editorial e Colaboradora Regular da Revista *Questão de Crítica*, colaboradora artística do Instituto do Ator e Terapeuta Artística da Saúde Mental no CAPSad Mané Garrincha. Atriz formada pela CAL, participou ao longo de 15 anos em mais de 10 realizações cênicas como atriz e diretora na Companhia Studio Stanislavski, dirigida por Celina Sodré. Como artista Visual dedica-se aos estudos da Imagem, da Arte da Performance, da produção em trabalhos de Videoarte, Arte Postal e Livros de Artista.

Resumo: O artigo apresenta uma perspectiva da pesquisa em curso no doutorado em Artes Visuais na Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Trata-se de uma discussão no campo da teoria das imagens alicerçada na hipótese de que as imagens artísticas são constituídas por uma tensão que congrega temporalidades distintas em sua fatura. Na mesma medida, coloca-se em jogo a montagem como técnica fundamental da operação constitutiva das imagens nos trabalhos de arte. A noção de imagem dialética do filósofo Walter Benjamin é um ponto importante da inflexão teórica, sobretudo no que diz respeito à relação entre o outrora e o agora, não em uma dimensão temporal causal, mas imagética.

Palavras-chave: Walter Benjamin, Imagem Dialética, Imagem Crítica, Montagem.

The temporality of images, a singular experience of time

Abstract: This article presents an approach of an ongoing research in the PhD in Visual Arts at the Fine Arts School of Federal University of Rio de Janeiro. This is a discussion in the field of the theory of images founded on the assumption that artistic images consist of a tension that brings together different temporalities in its process. The article also calls into question the assembly (montage) as a fundamental technique in the operation that constitutes images in artwork. The notion of the dialectical image of the philosopher Walter Benjamin is an important point of this theoretical inflection, particularly with regard to the relationship between past and now, not in a causal temporal dimension, but as it concerns images.

Key-words: Walter Benjamin, Dialectical Image, Critical Image, Assembly (montage).

O presente artigo é uma investigação-discussão afetiva sobre a imagem, sobre os modos em que a imagem nos faz tomar posição em relação ao mundo. Trata-se sempre do que se pode no olhar. Descortino perspectivas. A perspectiva inicial que move o desejo da pesquisa tem a ver com a ideia de como desenvolvemos conhecimentos [daí o termo investigação] – investigar um modo de conhecimento. Georges Didi-Huberman, em uma conferência intitulada *Foto, álbum, museu. A propósito de André Malraux*, no ciclo *Histórias de Fantasmas para Gente Grande* realizado no Rio de Janeiro em 2013, nos diz que conhecer significa desenvolver experimentos no sentido em que defendeu Claude Bernard, como ciências da infância – uma ciência sem certezas, numa constante mutação em que se espera que a vivência clareie o pensamento – uma experiência para ver o que vai acontecer. Elaboramos, por meio das experiências do trabalho em arte,

alguma coisa para ver o que vai surgir. Então o que fazer para experimentar o conhecimento por meio das imagens artísticas, seguir quais regras, já que uma ciência na infância ainda não tem uma armação e sim um metamorfosear constante? O caminho-método é aceitar o inesperado, o não-saber, as dificuldades e as surpresas de pescar em águas turvas como experiência que se destina à observação dos fenômenos – experiências para ver.

A premissa da pesquisa é a investigação do gesto de montagem na constituição das imagens artísticas. Nossa hipótese de trabalho é a de que a montagem faz surgir uma inteligibilidade, ou uma proposta singular de inteligibilidade para a composição das imagens que o artista não concebe a priori e que congrega temporalidades distintas no fenômeno que provoca. Em princípio gostaria de iluminar a noção de gesto de montagem. Tomaremos o termo gesto ao lado de Walter Benjamin em seu ensaio sobre o Teatro Épico de Bertolt Brecht. Benjamin vê nos elementos teatrais trabalhados por Brecht a configuração de uma dimensão particular e mesmo problemática da noção de unidade. É possível dizer que o filósofo faz a ressalva de uma dialética entre partes e o todo funcionando, em que as diversas técnicas de encenação orientadas pela separação (entre ator/personagem, música/ação, caráter episódico da cena) apresentam uma tendência à desagregação da unidade do espetáculo. Essa desagregação é contrabalançada pelo elemento totalizante responsável por garantir a coerência da parábola, de modo que o espectador possa realizar a síntese dos elementos apresentados extraíndo dela um ensinamento prático.

Benjamin analisa ainda no ensaio as técnicas vanguardistas, como a montagem, a interrupção e a criação do gesto explicitamente em John Heartfield. As argumentações do filósofo em favor das operações realizadas pelos dois, Brecht e Heartfield, nos orientam também para a aproximação da hipótese sobre a especificidade política de tais operações como elementos fundamentais para a configuração de uma nova concepção de história por meio de uma arte que se dirige “a indivíduos interessados, que [não pensam sem motivo]” (Benjamin, 1996, p. 81). Para Benjamin, a definição por excelência do Teatro Épico e a passagem da interrupção ao gesto, entendendo que a interrupção tem a função crítica de tornar estranha uma situação habitual, justamente por proporcionar o desmonte de seus componentes e montando-os a partir de outras ou

novas possibilidades. O gesto é pouco falsificável em virtude do rompimento dos laços tradicionais entre experiência e narração.

O Teatro Épico tinha a intenção de dar a ver o quanto o homem é um ser histórico e, por isso mesmo, um homem que se transforma e é capaz de modificar sua realidade. Então o que está em jogo não é a ação encadeada como impulsão para a resolução de um conflito dramático, mas um processo intermitente de montagem e desmontagem que abre capacidades de historicização, ou seja, de recriação do próprio homem. Seguindo a análise de Benjamin, o que se mostra para o público com a interrupção não é mais a realidade, por assim dizer, mas um arranjo experimental da realidade, cuja importância é a de revelar como o real é organizado pelo pensamento e por isso mesmo é algo maleável, mutável e passível de ser construído historicamente. A fotomontagem parece responder àquela característica da relação do público com o jornal por meio de sua organização que possibilita uma fruição quase impaciente e global e que gera uma recepção homogênea, cuja fotomontagem desestabiliza.



John Heartfield - Krieg und Leichen, AIZ 18, 1932 - © Akademie der Künste, Berlin Kunstsammlung, The Heartfield Community of Heirs / VG Bild-Kunst, Bonn 2009.

Figura 1- John Heartfield, *Art Warrior*. Site CVLT Nation.

Outra instância de interlocução-inspiração com a noção de montagem na pesquisa é o cinema. Giorgio Agamben lança mão de Guy Debord para falar do gesto de montagem no cinema contemporâneo. Seu texto tem forte interlocução com Benjamin, sobretudo, com nas Teses “Sobre o conceito da história” – na imagem do Anjo de Klee que quer parar, reter o fluxo do progresso de uma tempestade que sopra do paraíso. O Anjo tem olhos escancarados dirigidos para o passado e naquilo que vemos um

O heterogêneo que a montagem descortina é igualmente um elemento dado ao discurso sobre as imagens. A linguagem é o lugar de uma diferença, aliás, semiologicamente o signo é grafado com uma barra S/s, o que indica que a fratura está na inscrição diferida entre significante e significado. Então no conhecimento por meio da montagem é preciso lidar com uma nova propensão de erguer barreiras, já que sabemos da privação e do diferimento no significar. A montagem é uma operação mental do inconcluso, do provisório – a citação em Benjamin é o lugar da parcialidade. É o lugar de uma tomada de posição que é sempre um deslocar-se, realizar contatos interrompidos como na experiência do exílio. Podemos pensar o exílio como um certo lugar de onde se vê, de modo semelhante a noção de Agamben em que “a contemporaneidade (...) é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo” (Agamben, 2009, p. 59). Tomar posição é se mover – se distanciar e se aproximar e não totalizar a visão.

Apontamos para possíveis questões: uma imagem pode dar lugar a que tipo de conhecimento? Que tipo de contribuição ao conhecimento histórico o conhecimento pela imagem pode trazer? A metodologia do cineasta Harun Farocki é um importante exemplo do uso da montagem como linguagem, pois aponta para a reutilização da imagem, o seu congelamento na tela, o deixar o filme mais lento, emudecer, se dissociar do som, reenquadrar, repetir, acelerar – são esses os procedimentos que estão em jogo quando Farocki discute o gesto da relação do cinema com a história. Tais operações salientam uma defasagem entre imagem e acontecimento histórico, uma não coincidência, ao invés da imagem ser uma ilustração. A imagem trabalhada para exibir uma certa defasagem entre ela e o mundo: lugar da diferença, do deslocamento, da deriva. Em conclusão: a manifestação política da montagem passa por seus procedimentos de montagem.

Imagem dialética – imagem crítica

Encontramos na cesura o gesto em que o ressoar suspende os juízos cotidianos e abre uma tensão que nos aproxima da noção de imagem dialética de Walter Benjamin. A ideia de imagem crítica, ou imagem dialética ou imagem autêntica pensada com Benjamin é efetivamente uma imagem para além do dilema entre falsidade e verdade,

segundo Georges Didi-Huberman (Didi-Huberman, 2005). Isso significa não ver a imagem como substituição de uma ausência ou como representação de algo que existe antes da própria imagem. O que interessa é pensá-la nas tensões e oscilações entre presença e ausência – um jogo dialético do visual.

O Despertar é uma referência importante para Benjamin no que diz respeito à noção de imagem dialética. O filósofo estabelece uma tensão nos anos de 1930 em que cria uma relação entre imagem e sonho, entre despertar e sonho, ao analisar as transformações da cidade de Paris que guardava ainda os últimos redutos oníricos em suas antigas Passagens. Sua abordagem da modernidade de Paris passa pela análise de diversas materialidades, inclusive pela estrutura arquitetônica. As Passagens são consideradas por Benjamin como as últimas estruturas habituais que resistem quando inicia o processo de modernização da cidade levado a efeito pelo prefeito Haussmann. A particularidade das Passagens é que elas acabam se configurando como um território ambíguo em que algo do antigo resiste, mas que ao mesmo tempo apontam para o sonho coletivo de consumo próprio da modernidade.

Pensamos o Despertar como uma imagem em crise (crítica), por que é a ambiguidade (entre o sonho e o despertar) em suspensão, e por isso mesmo tem a capacidade de criticar (operar uma criticidade), pois abre uma crise. Reinventar o presente pela via do passado:

A noção de despertar [*réveil*] sintetiza, de maneira frágil, mas fulgurante, o chamado [*éveil*] e o sonho [*revê*]: um dissolvendo o outro, o segundo insistindo como refugio na evidência do primeiro. Tal é portanto a função da imagem dialética, a de manter uma ambiguidade – forma da dialética em suspensão – que inquietará o chamado e exigirá da razão o esforço de uma auto-ultrapassagem, de uma auto-ironia (Didi-Huberman, 2005, p. 189).

Em *Passagens*, livro de Benjamin, entendemos que a dimensão da história deve ser o que pode dissolver as nossas mitologias na tensão em que se estabelece entre mito e história. A modernidade não acabou com o mito pelo primado do razão, pelo contrario, oferece uma nova face do mito ancorada no capitalismo e no consumo. Outra forma de mitificação ressurgiu e o filósofo a enxerga configurada nas Passagens de Paris:

Quando na infância ganhávamos de presente aqueles grandes compêndios (...), não nos atraía logo à primeira vista uma afinidade indefinida entre os ictiossauros e os bisontes (...)? A paisagem de uma passagem, porém, revela-nos pertencimento semelhante e um parentesco primevo. Mundo orgânico e inorgânico, (...) as mercadorias ficam expostas e se sucedem tão

inescrupulosamente como imagens de sonhos mais confusos. Paisagem primeva do consumo (Benjamin, 2006, N3a, 3: p. 505-506).

Para Benjamin interessa o momento, o instante fulgurante, o momento do flash do despertar em que esquecemos o sonho, mas não inteiramente. Restos do sonho entram em choque (em colisão) com a vigília. Então nesta tensão entre o sonho e o despertar um dissolve o outro, por que o resto de um sonho ainda permanece por instantes, mantendo uma ambiguidade. O instante do despertar é um momento de colisão de forças opostas e é esse instante que se aproxima da ideia de uma imagem dialética, como uma ambiguidade em suspensão – essa presença de dois elementos contraditórios, sonho e vigília ao mesmo tempo, um desfazendo o outro. O momento do despertar seria idêntico ao do agora da cognoscibilidade em que as coisas assumem a sua verdadeira – surrealista – face.

O artista que vai produzir uma imagem dessa mesma natureza dialética mantém uma ambiguidade que inquietará o chamado da razão e exigirá dela o esforço de uma auto-ultrapassagem de uma auto-ironia, ou seja, não crer absolutamente apenas na razão, ou numa razão que afasta definitivamente o sonho. Na contramão de alguns sociólogos e pensadores, como o próprio Max Weber que vê na racionalidade moderna um desencantamento do mundo, Benjamin vai dizer que na realidade a modernidade produz um encantamento do mundo na medida em que todos estes elementos modernos têm um rosto mágico, feérico, um rosto mítico. O mito não desaparece inteiramente, há um mito moderno das mercadorias no que chama de fantasmagorias.

Podemos dizer que se trata de uma posição crítica que não vai aderir inteiramente à crença na modernidade e nem ao contrário, acreditar inteiramente na necessidade de recuperar uma origem (ou fonte) em termos de imagem arquetípica ou arcaica, nem voltar ao sonho mítico, nem acreditar no desmonte na razão, na consciência, na razão técnica. A imagem dialética é um choque – imobilidade – portanto não é algo que se desenrola, é um fragmento que salta. A relação entre o outrora e o agora não é temporal (*strito senso*), mas imagética: fulgura, é um relâmpago, pensamento que surge em tensão com as novas técnicas. Imagem é vazamento e não uma coextensão ao fenômeno. A dialética em nosso caso é como uma simultaneidade fulgural e cintilante e tem a ver com a imobilidade do fluxo do pensamento em que

flagramos uma intensidade [como mônada], uma saturação dialética de tensões em estado de repouso.

Dialética do visual em operação

Era noite, e não havia nenhuma iluminação nas laterais da pista, nem linhas brancas nem resguardos, nada a não ser o asfalto que atravessava uma paisagem de planícies cercadas de colinas ao longe, mas pontuadas por chaminés de fábricas, torres de rede elétrica, fumaças e luzes coloridas (Smith, apud Didi-Huberman, 2005, p. 98).

Juntemos ao texto de Smith o filme *Walden*, de Jonas Mekas. Mal o filme começa a rodar na tela, somos remetidos para outras imagens de nossas memórias. Um movimento alusivo que reconhecemos como constituição de um processo de pensamento que se ajusta com a noção de montagem. O filme de Mekas é uma forma de diário particular do cotidiano de família. Sua forma tensiona verbo e imagem numa legendagem que, juntamente com as sonoridades de rua, de respiração ou de músicas leves provoca movimentos desviantes ao olhar e ao pensamento.



Figura 3 - Jonas Mekas, stills de *Walden*.

Retornemos ao texto de Smith que desenha uma “forma moderna e industrial do sublime” (Didi-Huberman, 2005) revelando uma experiência essencial para o artista e pulsante para a constituição dos nossos processos de subjetivação. Uma experiência que não era reconhecida socialmente como arte, mas que nitidamente se deu em uma situação-lugar construída artificialmente e que deixava ver pouca coisa na noite escura. Smith deu lugar em seus cubos negros para a experiência deste escuro.



Figura 4 - Nathan Braga, *Deriva*, 2014. Still de vídeo. Arquivo do artista.

O que acontece neste movimento em que nos colocamos entre derivas e remetimentos? Não seria a deriva uma forma de montagem? Tomando aqui a deriva situacionista de Guy Debord, não seria possível fazer correspondências com a operacionalidade da montagem? O movimento de deriva a que aludimos descobre espaços nunca vistos-percebidos na cidade ou no local em que se deriva no momento, assim como o que se realiza de algum modo por meio da operação de montagem em sua fatura, mostrando uma rede de aparições que formam novas séries que reinventam nossa relação com o espaço urbano.

Ouçamos o coro de Benjamin e Didi-Huberman. A experiência da volumetria negra de Smith é uma economia da [des]aparição. É a vocação da imagem artística em que sua descrição é efetuar vazios. O que funda a argumentação do crítico se pauta em um entendimento sobre a imagem compreendida numa dialética do visual em que tudo o que vemos, se realmente vemos, algo ali nos olha – uma inelutável cisão do ver que já abre uma fratura denunciando que aquilo que nos olha concerne ao trabalho da perda. Este enunciado desconstrói a ideia de uma imagem artística como evidência de algo que representa uma forma ou uma cena do mundo, pois o que nos olha (ou nos é dirigido) deste lugar de fratura é uma perda, um vazio, um espaço lacunar.

A experiência da obra minimalista não comporta a pureza nem a tautologia que quer escapar desta cisão, nem a crença que diz que o que vejo não importa, pois dirige o que olha ao símbolo de outra coisa. O que se vê nos objetos específicos é alguma coisa que inquieta o olhar e que é da ordem da perda por que se trata justamente de algo que

não sabemos. Aí se dá uma experiência subjetiva, pois as obras específicas nos remetem a cisão do nosso olhar. Portanto, a ação sobre o objeto é que constitui a experiência da imagem, ou o que o crítico Michael Fried denominou de teatralidade dos objetos minimalistas, ou seja, seu poder de criar um espaço “entre” objeto e sujeito – uma esfera relacional. A privação do visível “desencadeia, de maneira inteiramente inesperada (como um sintoma), a abertura de uma dialética (visual) que a ultrapassa, que a revela e que a implica” (Didi-Huberman, 2005, p. 99).

A vocação da experiência da noite escura é fazer os objetos se perderem para nós, mesmo que estejam muito próximos. Os objetos têm sua concretude desestabilizada – como nas obscuridades de Beckett. Talvez, isso seja análogo a uma das incidências oníricas mais repetidas: a da deformação das coisas. O que se abre é um regime de perda – uma experiência de perda que imediatamente envolve todos os sentidos, que desenha a espacialidade e promove remissões em abismo quase apagando a personalidade individual em que a obscuridade é um trabalho da visão. Em Smith a obscuridade é tema, é cor, volume e densidade.

Beleza, conhecimento e montagem

Um poema de François Malherbe, mostrado por Didi-Huberman e Jean-Luc Godard, esclarece a relação de anos com a beleza (Belas Artes) como a expressão de um tormento de desejo do olhar que também traduz o movimento deste último como um vai e vem de uma onde do mar:

Beauté, mon beau souci, de qui l'âme incertaine
A, comme l'Océan, son flux et son reflux,
Pensez de vous résoudre à soulager ma peine,
Ou je me vais résoudre à ne le souffrir plus (MALHERBE, *Beauté, mon beau souci, de qui l'âme incertaine*, in *Libro Veritas*, 2005).

O problema do olhar se encontra com a beleza como elemento fundante do campo de batalha. A beleza é o tormento maior da conexão-indexação com a idéia de imagem artística. Godard retoma a fórmula de Malherbe e a compara à montagem do olhar como sendo seu belo tormento, semelhante a um batimento cardíaco que faz com que as coisas vão e venham em uma economia do visual. A arte da montagem é uma arte dos intervalos, assim como os *tableaux* de Brecht e de Eisenstein – uma economia vertiginosa de elementos que se mostram em transitoriedade. Assim, a montagem inquieta por sua constituição de intervalo que explicita os espaços intervalares, dando

margem para uma recepção da mesma natureza. O intervalo, subsumido na imagem do cinema-montagem, ao mesmo tempo em que aproxima o distante, insiste em imprimir que essa mesma distância também está na forma da imagem.

Uma ideia de montagem que afeta nossa discussão teórica faz um contato com a noção de montagem de Sergei Eisenstein presente em *O sentido do filme*. O realizador faz a ressalva de dois termos caros ao seu processo de trabalho com as imagens fílmicas: representação e imagem. Para que se possa realizar uma imagem é necessária uma operação com a representação. Digamos que existam dois elementos de representação A e B, ambos selecionados entre aspectos possíveis de um certo tema em desenvolvimento. A relação entre as duas representações deve ser procurada de modo que sua justaposição “suscite na percepção e nos sentimentos a mais completa imagem do próprio tema” (Eisenstein, 2002, p. 18). Portanto, não é suficiente ver, alguma coisa deve acontecer com a representação para que deixe de ser percebida unicamente como uma figura no espaço e que se torne imagem de algo:

Justaposição, descontinuidade, fragmentação do espaço-tempo, tomadas em oposição ao encadeamento linear e ao princípio de continuidade, são marcas que aproximam futurismo, cubismo, construtivismo e outras propostas do início do século em sua resposta ao mundo técnico das invenções, aos desafios da vida [simultaneísta] da cidade (XAVIER, 1994, p. 359).

A ideia de imagem não está menos ligada com a montagem do que com a operação de condensação. A força da montagem está em incluir no trabalho de arte o processo criativo do espectador. Ela mesma, a montagem, é um processo criativo exposto, uma justaposição de representações em roteiro que, condensado, se dá a ver como imagem. Então a imagem está para além da miragem nesta concepção, porque requer uma operação. Nomear o gesto de montagem como um gesto que permite a legibilidade das representações.

O valor de conhecimento nunca poderia ser essência de uma só imagem, justamente porque a imaginação não se funde numa só imagem. O que acontece é o movimento de múltiplos, de séries de sobredeterminações e indeterminações que entram em jogo na formação das imagens. Investimento no que se sobredetermina? O caso aqui é o da insistência de um termo que vem com Smith e seus cubos negros: *Absence*. Podemos admitir completamente que alguma região movediça requer que pensemos *absence* como o início de uma propensão melancólica que nos compele à prática da montagem, ao mesmo tempo em que surge com ela. O que é movediço tem relação com

o que a imagem não deixa ver no visível e que a montagem ainda formaliza em seus limites e lacunas.

Uma ideia de montagem diz respeito mesmo aos desvios e indexações das imagens em relação ao mundo, com os objetos, com o que o olhar pode captar. A noção de mimese, à que toda imagem está sujeita, não diz respeito a uma relação icônica pura, mas a uma semelhança no âmbito da percepção entre signo e realidade. O aspecto de semelhança ao qual a faculdade mimética se alia é o campo indicial, que nos termos presentes em “A doutrina das semelhanças” (Benjamin, 1996, p 108), coloca em jogo temporalidades disjuntivas entre o momento de sua captação, momento particular no tempo, e o presente em que ela esta manifesta.

Um pensamento importante para a investigação das imagens artísticas que advém com a noção de que estas se constituem por atravessamentos temporais é a percepção do tempo numa lógica da multiplicidade. Agamben considera que “toda concepção da história é sempre acompanhada de uma certa experiência do tempo que lhe está implícita, que a condiciona e que é preciso, portanto, trazer à luz” (Agamben, 2008, p. 11). Deste modo, para pensarmos a temporalidade heterogênea das imagens artísticas parece ser imprescindível criar uma inflexão na imagem de tempo, o que significaria tratar da abolição da ideia-imagem do tempo como uma flecha.

Mais radicalmente podemos pensar a abolição de uma imagem de tempo-conjunto em favor de uma multiplicidade de setas como na imagem do Rizoma para Gilles Deleuze e Félix Guattari. O que é um Rizoma? É uma forma de rede aberta e de malha móvel, sua característica mais permeável é que se entra por qualquer lado, por qualquer ponto, não existe porta de entrada principal. Todos os pontos estão conectados entre si, não importando a distância. Um Rizoma não tem começo nem fim, apenas um meio por onde ele cresce e transborda sem que se possa remetê-lo a uma unidade. Também não pode derivar de qualquer unidade, “não pode ser justificado por nenhum modelo estrutural ou gerativo” (Deleuze e Guattari, 2011, p. 29). Não há como pensar um sujeito do Rizoma, o sujeito é uma espécie de efeito derivado do Rizoma. Acreditamos ser possível pensar em saltos de temporalidades subjetivas quando nos deparamos com as imagens, assim como podemos mencionar a capacidade de inteligência em encontrar começos. Rizoma é uma estrutura de passagens disposta em uma tal confusão métrica que se torna obscuro qual elemento ou lugar do labirinto irá

levar ao próximo começo. É um sistema de atalhos e desvios, mas jamais em vias diretas e retas. Este é o motivo de ser o lugar dos encontros imprevistos.

Bibliografia:

AGAMBEN, Giorgio. “Tempo e história: crítica do instante e do presente” in *Infância e história*, tradução: Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

_____. “O que é o contemporâneo?” in *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Tradução: Vinícius Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

_____. “O cinema de Guy Debord”, 2007, in <http://intermidias.blogspot.com.br/2007/07/o-cinema-de-guy-debord-de-giorgio.html>.

BENJAMIN, Walter. “O que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht” in *Obras escolhidas: Magia e técnica, Arte e Política*, vol. 1, São Paulo: Brasiliense, 1996.

_____. *Passagens*. Tradução Irene Aron, Cleonice Paes Mourão e Patrícia de Freitas Camargo. Belo Horizonte: UFMG e São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos o que nos olha*. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2005.

EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

_____. *Diante da imagem*. Trad: Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013.

GILLES, Deleuze e FÉLIX, Guattari. “Introdução: Rizoma” in *Mil Platôs*, vol.1, São Paulo: Editora 34 Ltda, 2011.

XAVIER, Ismail. “Eisenstein: a construção do pensamento por imagens” In: NOVAES, Adauto (org). *Artepensamento*. São Paulo: Companhia das letras, 1994.