

## **Projeto de Pesquisa de Pós-Doutorado**

**Título:** *Deleuze com Bergson: o pensamento sobre o movimento e o tempo*

**Supervisora:** Profa. Dra. Marilena de Souza Chauí

**Candidata:** Profa. Dra. Silene Torres Marques

**Instituição:** Departamento de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade de

São Paulo – FFLCH/USP

**Período:** 07 de março de 2022 a 07 de março de 2023

**Resumo:** Os dois livros de Deleuze sobre o cinema, *Cinema I- A imagem e movimento* e *Cinema II- A imagem e tempo*, ao promoverem o encontro entre filosofia e cinema, apresentam, conjuntamente, uma interpretação inovadora da filosofia de Bergson, notadamente, de seu segundo livro, *Matéria e memória*. Para Deleuze, a filosofia de Bergson permite um pensamento sobre o cinema. Vários conceitos e teses abordados por Bergson, neste livro, servem de instrumentos para Deleuze pensar o cinema, e contribuem para a elaboração dos dois conceitos centrais de seus livros, ou seja, imagem-movimento e imagem-tempo. Nossa proposta, neste projeto, é apresentar essa leitura deleuziana a partir do que ele próprio denomina “comentários a Bergson”, resgatando, ao mesmo tempo, os conceitos de imagem-movimento e imagem-tempo. Este projeto apresenta uma introdução à pesquisa. Nesse sentido, abordamos o conceito de imagem-movimento, suas três variedades, a importância da montagem na imagem indireta do tempo no cinema clássico, a transformação ocorrida no cinema do pós-guerra e o cinema moderno, as imagens óticas e sonoras puras, as imagens-lembrança, a imagem-cristal, a imagem-tempo e os lençóis do passado. Com tal abordagem, pretendemos mostrar a articulação entre imagem-movimento e imagem-tempo apontada por Deleuze, uma articulação que é interna à história do cinema, embora ele afirme que não faz história do cinema. Mais do que mostrar que o cinema é bergsoniano nosso objetivo é procurar examinar os meandros das apropriações que faz Deleuze dos conceitos bergsonianos de movimento e tempo. Mais ainda, a pesquisa visa investigar o entrelaçamento do pensamento dos dois filósofos no que diz respeito às suas concepções do tempo. A pesquisa vai na direção da consideração das três sínteses do tempo apresentadas por Deleuze em *Diferença e Repetição*, com ênfase na segunda síntese. Seu objetivo último é compreender o que é o tempo para Deleuze. No decorrer da introdução indicamos alguns temas e questões que serão aprofundados na pesquisa. Nos objetivos específicos eles aparecem mais claramente, juntamente com outras propostas de pesquisa que deles decorrem.

## 1. Introdução e apresentação de alguns temas e questões da pesquisa

### 1.1-A imagem-movimento

Ao comentar as teses de Bergson sobre o movimento (primeiro comentário), Deleuze ressalta a injustiça presente na fórmula, “ilusão cinematográfica”, batizada por Bergson em *A evolução criadora* (1907). Para o filósofo da diferença, o cinema, ainda que de modo ambíguo, é um aliado de Bergson. De um lado, de fato, segundo o filósofo da duração, o cinema opera com cortes instantâneos, as imagens, e com um movimento “impessoal, uniforme, abstrato, invisível ou imperceptível, que existe ‘no’ aparelho e ‘com’ o qual fazemos desfilarem as imagens”<sup>1</sup>. Ao reconstituir o movimento (a realidade que passa)<sup>2</sup> com cortes imóveis, o cinema nos entrega um movimento falso, a ilusão do movimento. Entretanto, esta ilusão é mais antiga<sup>3</sup> que o cinema, ela já estava presente no “mais antigo pensamento” e preside nossa percepção natural. Bergson teria então dado um nome “moderno” e “recente” à mais antiga ilusão<sup>4</sup>. O texto de Bergson, reproduzido por Deleuze, define o “artifício” comum ao cinema e ao nosso conhecimento:

Temos visões quase instantâneas da realidade que passa, e como elas são características desta realidade, basta-nos alinhá-las ao longo de um devir abstrato, uniforme, invisível, situado no fundo do aparelho do conhecimento...[...]. *Percepção, inteligência, linguagem procedem em geral assim*. Quer se trate de pensar o devir, quer de exprimi-lo, quer mesmo de percebê-lo, não fazemos nada além de acionar uma espécie de cinematógrafo interior<sup>5</sup>.

Porém, de outro lado, Bergson estaria mais próximo do cinema do que imagina (segundo comentário). Ele teria descoberto a existência de uma imagem-movimento tal como nos oferece o cinema, ou seja, um corte móvel<sup>6</sup>, antes de *A evolução criadora* e antes da criação oficial do cinema, em *Matéria e memória, livro de 1896*. Deleuze interpreta essa “descoberta” como sendo a “prodigiosa invenção do primeiro capítulo de *Matéria e memória*. Diferentemente da fenomenologia, que teria como modelo a “percepção natural” e suas condições, as quais definiriam ‘uma ancoragem’ do sujeito no mundo, uma abertura para o mundo representada no lema: ‘toda consciência é consciência de alguma coisa’,

---

<sup>1</sup> DELEUZE, G. *Cinema I- A imagem-movimento*, 1985, p.10.

<sup>2</sup> BERGSON, H. *A evolução criadora*, p. 330-331.

<sup>3</sup> Bergson a denunciava já em seu primeiro livro, *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*.

<sup>4</sup> DELEUZE, G. *Cinema I- A imagem-movimento*, 1985, p.10.

<sup>5</sup> Ibidem. A referência de Bergson é: BERGSON, H. *A evolução criadora*, p. 331.

<sup>6</sup> Ibidem, p.10-12. Segundo Deleuze, Bergson não estava atento à evolução do cinema. Pois, de fato, em seus primórdios, o cinema operava com uma câmera fixa e conseqüentemente com um plano espacial e imóvel, e o aparelho de filmagem se confundia com o aparelho de projeção provido de um tempo abstrato. No entanto, com a montagem, a câmera móvel e a emancipação da filmagem em relação à projeção, o cinema conquistará sua própria essência. O plano torna-se temporal, e o corte será móvel, não imóvel. É nesse sentido que ele afirma que o cinema nos oferece imediatamente uma imagem-movimento, ou seja, um corte móvel.

Bergson teria como modelo um “estado de coisas que não pararia de mudar”, um mundo material movente sem ponto de ancoragem ou centro de referência. A partir desse estado de coisas poderíamos mostrar como se formam centros que estabeleceriam visões instantâneas e fixas: percepção consciente, natural ou “cinematográfica”<sup>7</sup>. E a vantagem do cinema residiria no fato de que, por lhe faltar centros de ancoragem e horizonte, os cortes que opera não o impediriam de ir de encontro ao estado de coisas acentrado. “Em vez de ir do estado de coisas acentrado à percepção centrada, ele poderia remontar rumo ao estado de coisas acentrado e dele se aproximar”<sup>8</sup>. É o que faz Deleuze, ou seja, se aproxima desse universo acentrado proposto por Bergson no primeiro capítulo de *Matéria e memória*.

Como é sabido, a alternativa de Bergson frente aos excessos das teorias realistas e idealistas, no que tange à concepção da matéria, foi exatamente pensá-la como *imagem*. Daí a afirmação que ilustra sua proposição: “A matéria, para nós, é um conjunto de ‘imagens’”<sup>9</sup>. Bergson pede ao leitor que esqueça (por um instante) todas as teorias sobre a realidade ou a idealidade do mundo exterior e propõe a perspectiva de um aparecer composto de *imagens*.

Eis-me, portanto, em presença de imagens, no sentido mais vago em que se possa tomar essa palavra, imagens percebidas quando abro meus sentidos, despercebidas quando os fecho. Todas essas imagens agem e reagem umas sobre as outras em todas as suas partes elementares (...)<sup>10</sup>.

A descrição desse nível da realidade material denominado “conjunto de imagens” abre o primeiro capítulo de *Matéria e memória*, mostrando-nos um ponto de vista a partir do qual a percepção natural é segunda. Deleuze ressalta o brilhantismo do capítulo, e interpreta esse universo de imagens sem centro segundo determinadas identidades que, segundo ele, mostrariam a proximidade de Bergson com o cinema: primeiramente a identidade entre imagem e movimento, depois entre matéria e luz. Vejamos brevemente.

Imagem é igual a movimento. Consequentemente, um móvel não se distingue do movimento executado, o que é movido não se distingue do movimento recebido. A imagem é ação e movimento. As ações e reações entre as imagens se confundem, compondo o que Deleuze nomeia “variação universal”, referindo-se ao contexto no qual Bergson aponta a necessidade em que se encontra a imagem de “agir por cada um de seus pontos sobre todos os pontos das outras imagens, de transmitir a totalidade daquilo que recebe”, e de não ser senão “um caminho por onde passam em todos os

---

<sup>7</sup> Ibidem, p.78.

<sup>8</sup> Ibidem.

<sup>9</sup> BERGSON, H. *Matéria e memória*, 1999, p.01.

<sup>10</sup> Ibidem, p.11.

sentidos as modificações que se propagam na imensidão do universo”<sup>11</sup>.

Esta primeira identidade implica uma outra, a identidade entre imagem-movimento e matéria. Neste universo, “conjunto daquilo que aparece”, no qual as imagens existem em si, nada se esconde atrás delas, elas são a própria matéria. *A imagem-movimento e a matéria fluente* são estritamente a mesma coisa<sup>12</sup>. Sobretudo, não se trata de um universo material governado pelo mecanismo; ao contrário, trata-se de um universo infinito, no qual os sistemas fechados e finitos são extraídos, um universo que se assemelha a um bloco de espaço-tempo, “uma espécie de plano de imanência”<sup>13</sup>. Não se trata de mecanismo e sim de maquinismo: o universo material é o *agenciamento maquínico das imagens-movimento*. Deleuze salienta o avanço de Bergson afirmando: “é o universo como cinema em si, um metacinema”<sup>14</sup>.

Bergson, filósofo da imanência? Deleuze adverte, numa nota, que a noção de plano de imanência atribuída à filosofia de Bergson pode parecer indicar um afastamento seu desta filosofia. No entanto, defende sua fidelidade argumentando que o “plano da matéria”, em Bergson, é o lugar onde surgem e se propagam movimentos e estes exprimem as mudanças no devir. Ele, portanto, comporta tempo. Por outro lado, o plano é móvel: “a cada conjunto de movimentos que exprime uma mudança corresponderá uma apresentação do plano”. Assim, a ideia de blocos de espaço-tempo não seria absolutamente oposta à tese de Bergson<sup>15</sup>.

Há ainda uma última identidade que Deleuze anuncia da seguinte forma: “Como falar de imagens em si, que não existem para ninguém, e não se dirigem a ninguém? Como falar de um Aparecer, se nem mesmo há olho?”<sup>16</sup>. A razão para ele está no fato de o plano de imanência ser essencialmente luz. Os movimentos que se propagam em suas ações e reações difundem luz, numa difusão sem resistência e sem perda. Assim, se a imagem é movimento, a matéria é luz: luz que se propaga sobre todo o plano de imanência.

Na imagem-movimento ainda não há corpos ou linhas rígidas, mas nada além de linhas ou figuras de luz. Os blocos de espaço-tempo são tais figuras. São imagens em si. Se elas não aparecem para alguém, isto é, para um olho, é porque a luz ainda não se refletiu nem rebateu e, ‘propagando-se sempre, jamais (é) revelada’<sup>17</sup>.

Deleuze insiste na importância da ruptura de Bergson com a tradição filosófica que considera a

---

<sup>11</sup> Ibidem, p.33.

<sup>12</sup> DELEUZE, G. *Cinema 1- A imagem-movimento*, 1985, p.79.

<sup>13</sup> Deleuze define este plano de imanência do seguinte modo: “o plano de imanência é o movimento (a face do movimento) que se estabelece entre as partes de cada sistema e de um sistema a outro, atravessa-os a todos, abarca-os e os submete à condição que os impede de serem absolutamente fechados. Portanto é um corte; mas apesar de certas ambiguidades de terminologia de Bergson, não se trata de um corte imóvel e instantâneo, mas de um corte móvel, um corte ou perspectiva temporal”. Ibidem, p.79-80.

<sup>14</sup> Ibidem, p.80.

<sup>15</sup> Ibidem, nota 11.

<sup>16</sup> Ibidem.

<sup>17</sup> Ibidem, p.81.

consciência como ponto de partida da experiência<sup>18</sup>. Nesse conjunto infinito de todas as imagens, plano de imanência, há luz que se propaga em todas as direções, sem obstáculos, não há ainda corpos, figuras. Também não há enigma. A luz não está no espírito, em uma subjetividade humana, em uma consciência, a luz está nas coisas. Diz Deleuze: “o olho está nas coisas, nas próprias imagens luminosas”<sup>19</sup>. Há uma consciência latente, de direito e difusa. Citando Bergson, afirma: “*A fotografia, se fotografia existe, já está batida e reproduzida no próprio interior das coisas e para todos os pontos do espaço...*”<sup>20</sup>. A constituição de uma consciência de fato (como veremos a seguir), nesse conjunto, irá ocorrer quando, em alguns lugares, imagens “muito especiais” aparecerem ou refletirem (revelarem) a luz.

Assim, diz Deleuze, “do plano de imanência ou plano de matéria podemos, portanto, dizer que é: conjunto de imagens-movimento; coleção de linhas ou figuras de luz; série de blocos de espaço-tempo”<sup>21</sup>.

## 1.2- A imagem-viva e as variedades da imagem-movimento

O surgimento das imagens vivas (corpos) neste plano da matéria, onde tudo reage sobre tudo, estabelece um intervalo, um desvio entre as ações e as reações. Ou seja, essas imagens não transmitem a totalidade daquilo que recebem, nem são o caminho de passagem, em todos os sentidos, dos movimentos que se propagam no universo material. Elas possuem, segundo Bergson, o poder de isolar e de selecionar apenas as imagens que estão de acordo com seus interesses ou necessidades vitais, ou, em outras palavras, elas retêm das imagens o que lhes interessam e se deixam atravessar pelas outras que lhes são indiferentes. De tal modo que essas imagens isoladas e selecionadas se tornam percepções em virtude de seu próprio isolamento. Como um *enquadramento*, interpreta Deleuze: a percepção como uma espécie de quadro que isola determinadas ações exteriores. Por outro lado, por conta do intervalo, as reações dos corpos vivos são retardadas, ou seja, elas não se dão imediatamente à ação sofrida, elas implicam tempo, imprevisibilidade e novidade, não são simplesmente o prolongamento de uma excitação, são propriamente *ações*<sup>22</sup>. A matéria viva analisa o movimento recebido e seleciona o movimento a ser executado. Importante destacar um outro aspecto que distingue Bergson da tradição filosófica: a percepção, para ele, não possui um fim especulativo ou

---

<sup>18</sup> Deleuze cita o exemplo de Sartre, que em *A imaginação*, observou a inversão trazida por Bergson. No entanto, Sartre nega a novidade da concepção bergsoniana da imagem, diminuindo assim o alcance dessa inversão (DELEUZE, 1985, p.82). Para um tratamento mais detido sobre essa postura de Sartre consultar o terceiro capítulo do livro de Bento Prado Júnior, *Presença e campo transcendental- consciência e negatividade na filosofia de Bergson*.

<sup>19</sup> DELEUZE, G. *Cinema 1- A imagem-movimento*, 1985, p.81.

<sup>20</sup> Ibidem. A referência a Bergson é: (BERGSON, 1999, p.36).

<sup>21</sup> Ibidem, p.82.

<sup>22</sup> Grifo nosso.

contemplativo, não é puro conhecimento; ela está, ao contrário, essencialmente vinculada à ação<sup>23</sup>. Por fim, a percepção do corpo vivo, centro de indeterminação, é a tela negra que apara ou reflete a luz que emana das imagens. Nesse aspecto, que Deleuze denomina luminoso, a “imagem de luz” entra em choque com a imagem viva, opaca, obstáculo que vai refleti-la numa imagem que será precisamente a percepção.

Bergson salienta a existência de dois sistemas, em consonância com o que colocamos até o momento: um sistema no qual cada imagem relaciona-se a si mesma, mas age sobre as outras, recebendo e distribuindo movimento proporcionalmente; e outro, no qual as imagens do universo se regulam em função do corpo vivo, que ocupa o centro e que cada um de seus movimentos ocasiona uma mudança no todo. Deleuze se utiliza desta distinção e ressalta a diferença entre a coisa e a percepção da coisa para mostrar que “a percepção da coisa é a mesma imagem” (tal como ela é em si), mas reportada a uma imagem que a enquadra e dela retém uma ação parcial: “percebemos a coisa, menos o que não nos interessa, em função de nossas necessidades”. Isto define para Deleuze o aspecto subtrativo da percepção, ou “o primeiro momento material da subjetividade (...). Ela subtrai da coisa o que não lhe interessa”<sup>24</sup>. Esta percepção “subjetiva”<sup>25</sup> unicentrada é propriamente a percepção, ou melhor, *imagem-percepção*, denominada por ele “o primeiro avatar da imagem-movimento”.

Mas a relação das imagens- movimento com essa imagem central provoca um encurvamento e uma organização do universo em torno desta última, o mundo tornando-se periferia e formando um horizonte. O desvio nesse momento é já reação retardada e organizada. Mas isso somente é possível porque essa imagem central “percebe e recebeu a excitação em uma face privilegiada, eliminando o resto”. Toda percepção é *sensório-motora*<sup>26</sup>. Pois, se de um lado as coisas percebidas nos revelam suas faces utilizáveis, de outro, nossa ação imprevista é uma disposição para utilizá-las. De modo que, quanto menos imediata for a reação, ela torna-se ação possível e mais a percepção será “distante e antecipadora”. Deleuze relembra a famosa asserção de Bergson: “A percepção dispõe do espaço na proporção exata em que a ação dispõe de tempo”<sup>27</sup>. O segundo avatar da imagem-movimento é denominado então *imagem-ação*: é ato, não mais seleção, e refere-se ao “encurvamento do universo, do qual resultam ao mesmo tempo a ação virtual das coisas sobre nós e nossa ação possível sobre as coisas”<sup>28</sup>. Este é, segundo Deleuze, o segundo momento material da subjetividade.

Há ainda algo intermediário, que ocupa o intervalo entre a percepção e a ação, que é a afecção. Ela se manifesta no centro de indeterminação, que é o sujeito, como uma coincidência entre ele e o objeto, caracterizando o modo como ele se percebe a si próprio. É, nesse sentido, a parte dos

---

<sup>23</sup> BERGSON, H. *Matéria e memória*, 1999, p.24.

<sup>24</sup> DELEUZE, G. *Cinema I- A imagem-movimento*, 1985, p.85.

<sup>25</sup> Bergson não utiliza esse termo em nenhum momento de *Matéria e memória*.

<sup>26</sup> Grifo nosso.

<sup>27</sup> BERGSON, H. *Matéria e memória*, 1999, p.29.

<sup>28</sup> DELEUZE, G. *Cinema I- A imagem-movimento*, 1985, p.87.

movimentos exteriores que é absorvida e refratada por nós e por isso não se torna nem objeto de percepção nem atos do sujeito. Como se fosse um estado vivido, uma qualidade. Este é o terceiro aspecto material da subjetividade para Deleuze. Que por sua vez ressalta o fato de que não há apenas um processo perceptivo de retenção ou de reflexão do que nos interessa, e que deixamos passar o que nos é indiferente: também absorvemos uma parte dos movimentos exteriores, os refratamos e que assim não se transformam nem em objetos de percepção, nem em atos do sujeito. Estes movimentos marcam a “coincidência do sujeito e do objeto numa pura qualidade”. A *imagem-afecção* surge assim como o terceiro avatar da imagem-movimento. E Deleuze cita Bergson para sublinhar as características da afecção, que ocorre como uma “tendência”, um “esforço” de nossa atividade impossibilitada momentaneamente e localmente de agir: “uma espécie de tendência motora sobre um nervo sensitivo”<sup>29</sup>.

Assim, segundo Deleuze, quando reportadas a um centro de ação e de indeterminação as imagens-movimento se dividem em três tipos: imagem-percepção, imagem-ação, imagem-afecção. E acrescenta: “E cada um de nós, a imagem especial ou centro eventual, não é nada mais que um agenciamento das três imagens, um consolidado de imagens-percepção, de imagens-ação, de imagens-afecção”<sup>30</sup>.

### **1.3- No cinema: a imagem-movimento (imagem indireta do tempo); suas variedades; a grande forma**

Se o cinema não tem de modo algum como modelo a percepção natural subjetiva, é porque a mobilidade de seus centros, a variabilidade de seus enquadramentos o levam sempre a restaurar vastas zonas acentradas e desenquadradas: ele tende então a encontrar o primeiro regime da imagem-movimento, a variação universal, a percepção total, objetiva e difusa<sup>31</sup>.

Tal é a proposta do cine-olho de Dziga Vertov, cineasta experimental russo, da década de 20, que definia seu cinema nos seguintes termos: “o que engata um ao outro qualquer ponto do universo em qualquer ordem temporal”<sup>32</sup>. Através da montagem e da câmera móvel o cinema de Vertov produziu um “universo de imagens movimento” sem centro e não enquadráveis, no qual não há centros de percepção subjetivas privilegiadas. Imagens que remontam aquém da percepção subjetiva natural, que se aproximam da percepção da própria matéria: cinema materialista no qual não há cenário nem ação dramática, apenas imagens, movimentos e intervalos. A montagem conduz a percepção às coisas, põe a percepção na matéria, fazendo com que qualquer ponto do espaço se ligue a qualquer outro, sem fronteiras, nem distâncias; é nesse sentido que, segundo Deleuze, Vertov restitui

---

<sup>29</sup> BERGSON, H. *Matéria e memória*, 1999, p.57.

<sup>30</sup> DELEUZE, G. *Cinema 1- A imagem-movimento*, 1985, p.88.

<sup>31</sup> *Ibidem*, p.86.

<sup>32</sup> *Ibidem*, p.106.

os intervalos à matéria. Vertov realizaria assim, o programa “materialista” do primeiro capítulo de *Matéria e memória* : o em si da imagem; o cine-olho é o olho não humano de Vertov, “o olho da matéria, o olho na matéria, que não se submete ao tempo, que acede ao ‘negativo do tempo’, e não conhece outro todo senão o universo material e sua extensão”<sup>33</sup>.

O cinema também seguiu o caminho que vai da imagem-movimento às variedades que ela assume. Mas um filme nunca é feito com uma única espécie de imagem; e a montagem, num de seus aspectos, é o agenciamento das imagens-percepção, das imagens-afecção e das imagens-ação<sup>34</sup>. Tal agenciamento é a base da maior parte dos filmes do cinema clássico europeu (pré-guerra), do soviético e do americano, os quais se estruturam a partir de um centro e de uma determinada concepção da montagem<sup>35</sup>. Apesar de suas diferenças, esse cinema clássico é orientado pelo esquema sensório-motor da imagem viva, tendo a montagem como a única representação possível do tempo, que é necessariamente, uma imagem indireta do tempo; a montagem extrai das imagens-movimento o todo, a ideia, isto é, uma imagem *do* tempo<sup>36</sup>. Deleuze, no entanto, ressalta:

Com efeito, o plano das imagens-movimento é um corte móvel de um Todo que muda, isto é, de uma duração ou de um ‘devir universal’. O plano das imagens-movimento é um bloco de espaço-tempo, uma perspectiva temporal, mas, como tal, é uma perspectiva sobre um Tempo real que não se confunde de forma alguma com o plano ou com o movimento. Temos, portanto, o direito de pensar que existem imagens-tempo capazes de dispor, elas próprias, de toda espécie de variedade<sup>37</sup>.

O cinema criou tais imagens-tempo, como mostrará Deleuze em *Cinema 2-A imagem-tempo*. Por enquanto, afirma, é preciso se restringir às “imagens do tempo”, às imagens indiretas do tempo, imagens resultantes do agenciamento e da comparação das três variedades de imagens-movimento entre si. Tal ponto de vista, no cinema, se vincula a uma concepção que nos apresenta o tempo (todo) dependente da montagem, ou seja, dependente de um encadeamento de imagens, ou enfim, dependente do movimento. Tal concepção cinematográfica, de Griffith a Pasolini, foi responsável pela realização de grandes filmes na história do cinema.

A grande forma é o nome pelo qual Deleuze denomina todos os filmes que possuem em geral

---

<sup>33</sup> Ibidem, p.107.

<sup>34</sup> Apesar dessa afirmação, Deleuze dá exemplos (DELEUZE, 1985, p.93) de cenas e filmes que caracterizam as três variedades da imagem-movimento. Da imagem-percepção, a cena exemplar é a cena vista a partir da perna de um mutilado em *Não matarás*, de Lubitsch; da imagem-ação, o exemplo célebre é a sequência inicial de *Mabuse, O jogador*, de Fritz Lang; O *western* ( ele cita *Winchester 73*, de Anthony Mann), segundo ele, apresenta imagens-percepção e imagens-ação quase puras; da imagem-afecção, o exemplo ilustre é o rosto de Joana d’Arc de Dreyer ( mas os primeiros planos de rosto em geral são também exemplos). Deleuze também dedica alguns capítulos de *A imagem-movimento*, separadamente, às três variedades da imagem-movimento: o capítulo 5 é dedicado à imagem-percepção; os capítulos 6, 7 e 8 são dedicados à imagem-afecção; e os capítulos 9, 10, 11 e 12 são dedicados à imagem-ação.

<sup>35</sup> O capítulo três de *Cinema 1-A imagem-movimento* analisa, ainda que brevemente, quatro concepções da montagem: a orgânica, americana, de Griffith; a dialética, soviética, de Eisenstein; a quantitativa, francesa do pré-guerra; a intensiva, do expressionismo alemão.

<sup>36</sup> Ibidem, p.44.

<sup>37</sup> Ibidem, p.92.

uma estrutura orgânica (conforme concepção de montagem de Griffith) que passa de uma situação a outra situação (que é modificada ou transformada) por intermédio de uma ação. Daí se origina a fórmula S-A-S', extraída da caracterização feita por Noël Burch da estrutura do filme *O Vampiro de Düsseldorf*, de Fritz Lang<sup>38</sup>. Que caracteriza a forma da *imagem-ação*<sup>39</sup> e do cinema clássico anterior à segunda guerra mundial, sobretudo do cinema americano, que se desenvolve através do documentário, do western, do filme psicossocial, do filme noir e do filme histórico; todos, segundo Deleuze, representantes do cinema realista. Cinema que se fundamenta inteiramente em situações *sensorio-motoras*<sup>40</sup> (tal como descrita por Bergson), situações globalizantes que relacionam meios e comportamentos:

O meio e suas forças se encurvam, agem sobre o personagem, lançam- um desafio e constituem uma situação na qual ele é apreendido. O personagem, por sua vez, reage (ação propriamente dita) de modo a responder à situação, ou a modificar o meio ou a sua relação com o meio, com a situação, com outros personagens. Ele deve adquirir um novo modo de ser (*habitus*) ou elevar seu modo de ser à altura das exigências do meio e da situação. Daí decorre uma situação modificada ou restaurada, uma nova situação<sup>41</sup>.

À situação *sensorio-motora* ele (o cinema realista) acrescenta uma representação orgânica: os personagens, o grupo, diante de uma situação de conjunto, são capazes de perceber “as forças hostis ou favoráveis”, por exemplo, os indícios da presença dos índios no “alto de uma colina, no limite entre o céu e a terra...”, nos filmes de western, para então agirem em resposta à situação, modificando-a<sup>42</sup>.

O fato é que, conforme e assinala Deleuze no último capítulo de *Cinema I - A imagem-movimento*, a *imagem-ação*, base do cinema realista, entra em crise<sup>43</sup>, ocasionando o que ele denomina “ruptura *sensorio-motora*”. Tal crise foi ocasionada por razões muito diversas, razões sociais, econômicas, políticas e morais, de um lado, razões internas à arte, à literatura e ao cinema, de outro lado. De modo não ordenado, ele cita algumas dessas razões, que somente desempenharam papel relevante após a segunda guerra mundial:

a guerra e seus desdobramentos, a vacilação do ‘sonho americano’ sob todos os seus aspectos, a nova consciência das minorias, a ascensão e a inflação das imagens tanto no mundo exterior quanto na cabeça das pessoas, a influência sobre o cinema dos novos modos de narrativa experimentados pela literatura, a crise de Hollywood e dos gêneros antigos<sup>44</sup>.

---

<sup>38</sup> DELEUZE, G. *Cinema I - A imagem-movimento*, p.179.

<sup>39</sup> Grifo nosso

<sup>40</sup> Grifo nosso

<sup>41</sup> Ibidem.

<sup>42</sup> Ibidem, p.190.

<sup>43</sup> Segundo Deleuze, Hitchcock já levava a imagem tradicional do cinema a seu limite ao incluir o espectador no filme o filme na imagem mental (Cf. Ibidem, p.251).

<sup>44</sup> DELEUZE, G. *Cinema I - A imagem-movimento*, p. 253.

Esses fatores todos repercutem na alma do cinema, a qual não passa mais pelos filmes comerciais, e que pouco a pouco começa a demandar “mais pensamento”; muitas ilusões desmoronam: não se acredita mais que uma situação seja capaz de provocar uma ação que tenha o poder de modificá-la, ou que situações sejam induzidas por uma ação ou se prolonguem em ação.

Em toda parte, o que fica logo comprometido são os encadeamentos situação-ação, ação-reação, excitação-resposta, em suma, os vínculos sensório-motores (...) a imagem não remete mais a uma situação globalizante ou sintética, mas dispersiva (...). Os encadeamentos, as junções ou as ligações são deliberadamente fracos. O acaso torna-se o único fio condutor, (...) o que substituiu a ação, ou a situação sensório-motora, foi o passeio, a perambulação, a contínua ida e vinda<sup>45</sup>.

Uma nova espécie de imagem passa a existir no cinema americano do pós-guerra, fora de Hollywood: Deleuze destaca principalmente os cineastas Robert Altman, John Cassavetes, Martin Scorsese e Sidney Lumet <sup>46</sup>. Tal a problemática da passagem de *A imagem-movimento* para *A imagem-tempo* que diz respeito às relações entre cinema clássico (realista) e moderno, na perspectiva da crise da imagem-ação, impactante após a segunda guerra e oriunda da ruptura sensório-motora.

#### **1.4- No cinema: para além da imagem-ação, as imagens óticas e sonoras puras**

Essa nova imagem cinematográfica é representativa de uma nova experiência, mas, sobretudo, refere-se a uma imagem que deixou de ser sensório-motora, ou simplesmente, deixou de ser imagem-ação. Uma imagem que, ao desfazer os vínculos com a ação (percepção não se prolonga mais em ação), cria novos vínculos com imagens vindas do tempo. É um novo momento do cinema representado inicialmente pelo neorealismo italiano e depois pela *nouvelle vague*, momento do cinema no qual o esquema sensório motor se quebra por dentro<sup>47</sup>. Um cinema que produz situações óticas e sonoras puras, as quais se opõem às situações sensório- motoras do cinema clássico. Deleuze cita alguns exemplos do cinema neorrealista, no primeiro capítulo de *Cinema 2- A imagem-tempo*, sobretudo do cinema de Rossellini.

*Europa 51* mostra uma burguesa que, a partir da morte de seu filho atravessa espaços quaisquer e passa pela experiência dos grandes conjuntos residenciais, da favela e da fábrica (“pensei estar vendo condenados”). Seus olhos abandonam a função prática de uma dona de casa, que arruma as coisas e os seres, para passar por todos os estados de uma visão interior, aflição, compaixão, amor, felicidade, aceitação, até no hospital psiquiátrico onde a prendem, ao termo de um novo processo de Joana d’Arc: ela vê, aprendeu a ver. [...] <sup>48</sup>

---

<sup>45</sup> Ibidem, p. 253-254.

<sup>46</sup> Ibidem, p. 254-256.

<sup>47</sup> DELEUZE, G. *Cinema 2- A imagem-tempo*, p. 55

<sup>48</sup> Ibidem, p.10.

Não se trata mais de um cinema de ação, mas de um cinema de vidente. No cinema clássico há uma situação sensório motora que se dá num meio “bem qualificado” e supõe uma ação que a desvele, ou suscita uma reação (à situação) que se adapte a ela ou a modifique). No neorrealismo uma situação sensório motora desencadeia perturbações, desequilíbrios, distrações, que nos remetem a imagens bem diversas:

ora a banalidade cotidiana, ora são circunstâncias excepcionais ou limites, mas acima de tudo são imagens subjetivas, lembranças de infância, sonhos ou fantasmas auditivos e visuais, onde a personagem não age sem se ver agir, espectadora complacente do papel que ela própria representa<sup>49</sup>.

A percepção não se prolonga em ação e retorna sempre ao objeto; ela perde sua função pragmática que se relacionava a preparação de uma resposta adequada a uma determinada situação. Deleuze cita ainda personagens de Visconti, Fellini, Antonioni – personagens que não reagem, no sentido do cinema realista, mesmo que tenham que fugir, correr, eles não têm domínio sobre a situação ou mundo que os circunda.

Se no antigo realismo o espectador “participava” da imagem-sensório-motora porque se identificava com o personagem, e com Hitchcock, ele é colocado “no filme”, agora, no neorrealismo, o personagem torna-se espectador. As situações óticas puras são situações nas quais o personagem não sabe como reagir, situações de fuga, perturbação, perambulação, de indecisão sobre o que fazer. No entanto, são situações que revelam sua vidência. Ele vê! “Ele registra, mais que reage. Está entregue a uma visão, perseguido por ela ou perseguindo-a, mais que engajado numa ação”<sup>50</sup>. A nouvelle vague, mesmo tomando direções diferentes, “refaz por conta própria o caminho do neorrealismo italiano”; das situações onde há “afrouxamento dos vínculos sensório-motores (o passeio ou o vagar, a balada, os acontecimentos não-concernentes, etc.), à ascensão das situações óticas e sonoras”. É também um cinema de vidente<sup>51</sup>

Deleuze destaca o fato de que essas situações puramente visuais permitem a apreensão de algo intolerável, insuportável. O vidente vê, apreende o intolerável, o insuportável.

Não uma brutalidade como agressão nervosa, uma violência aumentada que sempre pode ser extraída das relações sensório motoras na imagem-ação. Tampouco se trata de cenas de terror, embora haja, às vezes, cadáveres e sangue. Trata-se de algo poderoso demais, ou injusto demais, mas às vezes também belo demais, e que portanto excede nossas capacidades sensório-motoras<sup>52</sup>.

O intolerável, nesse sentido, não qualifica necessariamente uma situação extraordinária, qualifica

---

<sup>49</sup> Ibidem, p.14-15.

<sup>50</sup> Ibidem, p. 11.

<sup>51</sup> Ibidem, p.18-19

<sup>52</sup> Ibidem, p.29.

também muitas situações banais, ordinárias. Há uma “função de vidência” despertada pelas situações óticas e sonoras, função que é ao mesmo tempo “fantasma e constatação, crítica e compaixão”, muito diferente das situações sensório-motoras, as quais, qualquer que seja sua violência, remetem a uma função pragmática que “tolera” ou “suporta” qualquer coisa, desde que tomada num sistema de ações e reações.

Vemos, sofremos, mais ou menos, uma poderosa organização da miséria e da opressão. E justamente não nos faltam esquemas sensório-motores para reconhecer tais coisas, suportá-las ou aprová-las, comportamo-nos como se deve, levando em conta nossa situação, nossas capacidades, nossos gostos. Temos esquemas para nos esquivarmos quando é desagradável demais, para nos inspirar resignação quando é horrível, nos fazer assimilar quando é belo demais<sup>53</sup>.

Nossos esquemas sensório-motores nos entregam apenas clichês, ou como denomina Deleuze, “uma imagem sensório-motora da coisa”; e uma imagem sensório-motora da coisa, não nos dá a imagem inteira da coisa. Assim, jamais percebemos a imagem inteira, sempre menos: percebemos somente o que nos interessa, como afirma Bergson, ou, como acrescenta Deleuze, percebemos “o que temos interesse em perceber, devido a nossos interesses econômicos, nossas crenças ideológicas, nossas exigências psicológicas”<sup>54</sup>. A quebra desses esquemas pode fazer nascer a imagem inteira “em seu excesso de horror ou de beleza, em seu caráter radical ou injustificável”<sup>55</sup>, uma imagem onde pode conviver, como dissemos, crítica e compaixão.

Enfim, com o surgimento do cinema de vidente “‘o tempo sai dos eixos’: ele sai dos eixos que lhe fixavam as condutas no mundo, mas também os movimentos de mundo”<sup>56</sup>. E a imagem tornada visão não é mais uma imagem indireta do tempo; ela é substituída por uma imagem-tempo direta. Imagem que sempre assombrou o cinema, mas que tomou corpo apenas com o cinema moderno.

### **1.5- De volta a Bergson: as imagens-lembrança, nova subjetividade?**

A nova imagem cinematográfica que emerge do cinema moderno é uma imagem ótica e sonora pura. O que uma imagem ótica e sonora pura tem a ver com Bergson? Deleuze se reporta (terceiro comentário a Bergson) ao segundo capítulo de *Matéria e memória*, capítulo no qual Bergson descreve dois tipos de reconhecimento do objeto: o automático e o atento. O primeiro efetua-se, sobretudo, por intermédio de movimentos que, prolongando nossa percepção, “para dela obter efeitos úteis”, nos *afastam* do objeto percebido: sempre estamos nos afastando do primeiro objeto, passando de um

---

<sup>53</sup> Ibidem, p. 31.

<sup>54</sup> Ibidem.

<sup>55</sup> Ibidem.

<sup>56</sup> Ibidem, p.55.

objeto a outro “conforme um movimento horizontal ou associações de imagens, permanecendo, porém, *num único e mesmo plano*”. É um reconhecimento sensório-motor, estruturado pelos nossos hábitos. O segundo é aquele reconhecimento no qual há uma unidade de funcionamento entre percepções e lembranças, unidade que o determina justamente como reconhecimento completo ou atento<sup>57</sup>. Nele, meus movimentos, renunciando à sua finalidade prática, apresentam-se mais sutis e retornam ao objeto para sublinhar seus contornos e extrair “alguns traços característicos”. Deleuze destaca que recomeçamos sempre do zero ao procurarmos destacar outros traços, outros contornos do objeto. Agora não temos mais vários objetos distintos num único plano; temos tão somente um único e mesmo objeto que passa por *diferentes planos*. No primeiro caso, tínhamos uma imagem sensório-motora do objeto; no segundo, constituímos uma imagem ótica e sonora pura do objeto, fazemos uma descrição<sup>58</sup>. E, a despeito de ser uma descrição e referir-se a uma personagem que não sabe ou não pode reagir à situação, a imagem ótica pura possui uma sobriedade e retém uma raridade, “linha ou mero ponto”, capazes de elevar a coisa a uma “singularidade essencial”, através da descrição do inesgotável e da remissão sem fim a outras descrições<sup>59</sup>.

Mas para que serve uma imagem ótica pura, pergunta Deleuze? De uma imagem sensório-motora sabíamos que encadeava uma imagem-percepção a uma imagem-ação, regulando uma pela outra. Na imagem ótica pura ocorre outro tipo de encadeamento. Deleuze sugere uma resposta provisória referindo-se a Bergson, ou seja, uma resposta que Bergson dá em primeiro lugar: “a imagem ótica (e sonora) no reconhecimento atento não se prolonga em movimento, mas entra em relação com uma ‘imagem-lembrança’, que ela suscita”<sup>60</sup>. Haveria aí uma relação entre algo real e imaginário, físico e mental, objetivo e subjetivo, descrição e narração, atual e virtual; mas sobretudo, haveria uma diferença de natureza dos termos em relação, que, no entanto, ‘correm um atrás do outro’, refletem-se e tendem a se confundir num ponto de *indiscernibilidade*<sup>61</sup>.

Assim, cada aprofundamento da atenção forma um novo circuito, mais largo, que envolve o primeiro, mas que se refere e volta ao mesmo objeto percebido. De modo que há um duplo sistema de circuitos: o dos níveis da memória e o das camadas da realidade física, conforme o esquema dos círculos concêntricos de expansão da memória do segundo capítulo de *Matéria e memória*. Deleuze cita Bergson:

Bem se vê que o progresso da atenção tem por efeito criar de novo, não apenas o objeto apercebido, mas os sistemas cada vez mais vastos aos quais ele pode se ligar: de modo que, à medida que os círculos B, C, D representam uma expansão maior da memória, a reflexão

---

<sup>57</sup> (BERGSON, 1999, p.111-120).

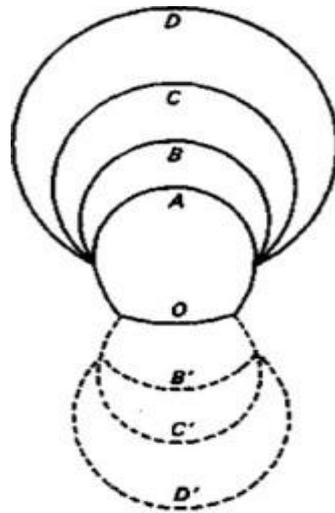
<sup>58</sup> DELEUZE, G. *Cinema 2- A imagem-tempo*, p. 60.

<sup>59</sup> *Ibidem*, p. 61.

<sup>60</sup> *Ibidem*.

<sup>61</sup> *Ibidem*. Grifo nosso.

deles atinge e, B', C', D' camadas mais profundas da realidade <sup>62</sup>.



O exemplo cinematográfico de um mesmo objeto que passa por circuitos cada vez mais largos (há um aprofundamento do conhecimento do objeto, mas também há uma exploração do pensamento) é uma passagem do filme de Rossellini, *Stromboli, terra di Dio*, de 1950:

A ilha de *Stromboli* passa por uma descrições cada vez mais profundas, o porto, a pesca, a tempestade, a erupção, ao mesmo tempo que a estrangeira sobe cada vez mais alto na ilha, até que a descrição se perde em profundidade, e o espírito se quebra, sob uma tensão forte demais. Das encostas do vulcão enfurecido, a aldeia é vista bem embaixo, brilhando sobre o mar negro, enquanto o espírito murmura: “estou acabada, tenho medo, que mistério, que beleza, meu Deus....”.<sup>63</sup>

No exemplo não há imagens sensório-motoras e seus prolongamentos; o que encontramos são vínculos circulares complexos entre imagens óticas e sonoras puras e imagens vindas do tempo ou do pensamento.

Uma imagem ótica e sonora é uma imagem presente e atual que não se prolonga em movimentos e se encadeia com uma imagem virtual formando com ela um circuito. Deleuze coloca então a seguinte questão: “O que exatamente tem condição de desempenhar o papel de imagem virtual?” Tudo indica, à primeira vista, que o que Bergson denomina “imagem-lembrança” preenche as qualidades exigidas. Pois elas são essenciais ao reconhecimento atento, como já colocado. Apareceria aqui, um novo sentido da subjetividade? Na imagem-movimento ela se manifestava no intervalo entre o movimento recebido e o movimento executado (reação, resposta). Tratava-se do aspecto material da subjetividade; ou melhor, dos três aspectos: a percepção, a ação e a afecção. Com

<sup>62</sup> Ibidem, p.62. BERGSON, 1999, p. 118-120.

<sup>63</sup> Ibidem.

a imagem-lembrança, vinda do tempo e do pensamento, a subjetividade deixa de ser material e adquire uma dimensão temporal.

Ela tira proveito do intervalo, o supõe, já que se insere nele, mas é de outra natureza. A subjetividade ganha então um novo sentido, que já não é motor ou material, mas temporal e espiritual: o que ‘se acrescenta’ à matéria, e não mais o que a distende; a imagem-lembrança, e não mais a imagem-movimento<sup>64</sup>.

A questão que se coloca é: a imagem-lembrança é suficiente para definir o novo sentido da subjetividade? Ela é uma imagem virtual? E o que essencialmente definirá essa nova subjetividade, segundo a interpretação deleuziana do texto de Bergson (Bergson não utiliza o termo subjetividade)?

### 1.6- A imagem-cristal, o tempo e sua natureza ontológica

As imagens óticas e sonoras nos levam a circuitos cada vez mais vastos com imagens-lembrança, imagens-sonho ou imagens-mundo. No entanto, elas supõem o menor circuito, o mais interior de todos, a “ponta extrema” onde a imagem atual se junta, se acopla a seu ou reflexo. Em vez de dilatar, seria preciso contrair a imagem. Deleuze se inspira no estudo de Bergson intitulado *A lembrança do presente e o falso reconhecimento* e assinala:

Se levarmos essa tendência à últimas consequências, diremos que a própria imagem atual tem uma imagem virtual que a ela corresponde, como um duplo ou reflexo. Em termos bergsonianos, o objeto real reflete-se numa imagem especular tal como no objeto virtual que, por seu lado e ao mesmo tempo, envolve ou reflete o real: há “coalescência” entre os dois<sup>65</sup>.

E assim uma imagem bifacial, atual e virtual se forma. Se circuitos mais vastos se desenvolvem e se juntam a uma imagem atual, relacionando camadas cada vez mais profundas da realidade e níveis cada vez mais elevados da memória, por outro lado, o circuito mais estreito da imagem atual e de sua imagem virtual suporta o conjunto e serve de limite interno. Nesse circuito mais estreito, se constitui o ponto de indiscernibilidade entre a imagem virtual e a imagem atual, a coalescência entre elas, ou melhor, a cristalização da imagem ótica atual com sua própria imagem virtual. Forma-se então uma *imagem-cristal*<sup>66</sup>. Uma imagem cristal ou uma descrição cristalina apresenta duas faces indiscerníveis que constituem uma ilusão objetiva: “não suprime a distinção das duas faces, mas torna impossível designar um papel e outro, cada face tomando o papel da outra”<sup>67</sup>.

A indiscernibilidade do avesso e do direito, do real e do imaginário, do presente e do passado, (imagens mútuas) refere-se ao caráter objetivo de certas imagens existentes duplas por natureza. O

---

<sup>64</sup> DELEUZE, G. *Cinema 2- A imagem-tempo*, p. 63.

<sup>65</sup> Ibidem, p. 87-88. A referência é: BERGSON, H. *A energia espiritual*, p. 135.

<sup>66</sup> Grifo nosso.

<sup>67</sup> Ibidem, p. 89.

Exemplo clássico de produção de imagens-cristal é o espelho<sup>68</sup>. Que surge então como o lugar em que o atual e o virtual mudam de lugar. O exemplo citado por Deleuze é *A dama de Shanghai* de Orson Welles. A cena famosa do palácio dos espelhos: a multiplicidade de espelhos inunda a cena de imagens virtuais de modo que estas parecem absorver a atualidade dos personagens- que na situação tornam-se virtuais, ou melhor, uma virtualidade dentre as outras. Para Deleuze esse é um exemplo de uma imagem cristal em estado puro: atual e virtual não se confundem, mas são indiscerníveis. Para conquistar a atualidade, os personagens acabam quebrando os espelhos, e se matando<sup>69</sup>.

O que é essa imagem virtual em coalescência com a atual? O que é uma imagem mútua? Imagem cristal? Deleuze se refere à teoria bergsoniana da coexistência entre passado e presente como a primeira tese de Bergson sobre o tempo (Bergson não fala em cristal). O atual é presente e tudo que é presente é atual. Mas o presente passa e isso é necessário para que outro presente chegue. Ou seja, ele passa ao mesmo tempo que é presente<sup>70</sup>. A imagem é presente e passada, “ainda presente e já passada”. “Se não fosse já passada ao mesmo tempo que presente, jamais o presente passaria”. De modo que não há sucessão entre presente e passado, mas uma coexistência. Uma contemporaneidade: o presente é a imagem atual e seu passado contemporâneo é a imagem virtual. A ilusão do “*déjà vu*”, estudada por Bergson, torna sensível esta evidência: uma lembrança do presente contemporânea ao próprio presente. A referência, mais uma vez, neste quarto capítulo de *Cinema 2-a imagem-tempo*, é *A lembrança do presente e o falso reconhecimento*.

Quanto mais se refletir sobre isso, menos se compreenderá que a lembrança algum dia possa nascer se não for sendo criada juntamente com a própria percepção. (...). Nossa existência atual, na medida em que se desenrola no tempo, se duplica assim de uma existência virtual, de uma imagem em espelho. Cada momento de nossa vida oferece portanto dois aspectos: é atual e virtual, por um lado percepção e por outro lembrança; cinde-se ao mesmo tempo que se apresenta<sup>71</sup>.

Com tais considerações Deleuze pretende sobretudo distinguir, apoiado em Bergson, dois tipos de imagens-virtuais. De um lado, as imagens mentais, as imagens-lembrança, sonho, devaneio, imagens virtuais, mas imagens atualizadas em relação a um presente diferente daquele que elas foram<sup>72</sup>. De outro lado, a imagem virtual em estado puro, a lembrança pura é uma imagem que se forma em função do presente atual do qual ela é o passado: ela é particular, mas também passado em geral<sup>73</sup>, pois ainda não tem data. Pura virtualidade, não tem necessidade de se atualizar; é uma imagem virtual de uma imagem atual.

---

<sup>68</sup> Deleuze cita outros exemplos: *ibidem*, p. 89-99.

<sup>69</sup> *Ibidem*, p.90.

<sup>70</sup> *Ibidem*, p.99.

<sup>71</sup> BERGSON, H. *A energia espiritual*, 2009, p. 130 e 135-137.

<sup>72</sup> DELEUZE, G. *Cinema 2-A imagem-tempo*, 1990, p. 100 e 70.

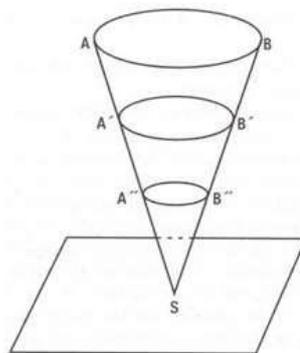
<sup>73</sup> BERGSON, H. *A energia espiritual*, 2009, p. 135.

O que constitui a imagem-cristal é a operação mais fundamental do tempo (...). É preciso que o tempo se cinda ao mesmo em que se afirma ou desenrola: ele se cinda em dois jatos dissimétricos, um fazendo passar todo o presente, e o outro conservando todo o passado. O tempo consiste nessa cisão, e é ela, é ele *que se vê no cristal*. A imagem-cristal não é o tempo, mas vemos o tempo no cristal. Vemos no cristal a perpétua fundação do tempo, o tempo não cronológico, Cronos e não Chronos. É a poderosa vida não orgânica que encerra o mundo<sup>74</sup>.

A imagem virtual, lembrança-pura não é um estado psicológico. Ela existe no tempo. Deleuze relembra os argumentos de Bergson no terceiro capítulo de *Matéria e memória* sobre as dificuldades que temos para admitir a “insistência virtual” das lembranças-puras no tempo em relação à existência atual de objetos não-percebidos no espaço.

Do mesmo modo que percebemos as coisas lá onde elas estão<sup>75</sup>, e que precisamos nos instalar nas coisas para perceber, do mesmo modo vamos procurar a lembrança lá onde ela está, devemos nos instalar de golpe no passado em geral, nessas imagens puramente virtuais que estão se conservando ao longo do tempo. É no passado tal como ele é em si, tal como se conserva em si, que iremos procurar nossos sonhos ou nossas lembranças (...)<sup>76</sup>.

Primeiramente, é preciso destacar outra tese de Bergson, ou seja, a tese da conservação em si do passado, realidade virtual e não psicológica. A referência aqui é a famosa figura do cone invertido (abaixo) <sup>77</sup>. O ponto S é o presente atual, mas ele não é um ponto em sentido estrito, ele já está duplicado pela imagem virtual de seu passado. As secções do cone AB, A'B', A''B'', etc., são circuitos puramente virtuais (não são circuitos psicológicos a que corresponderiam imagens-lembrança) que contém, cada um, todo nosso passado em graus diferentes de contração<sup>78</sup>. Por outro lado, “os circuitos psicológicos de imagens-lembrança, ou de imagens-sonho, constituem-se somente quando ‘saltamos’ de S para um dessas secções, para dela atualizar tal ou qual virtualidade que deverá então descer para um novo presente S”<sup>79</sup>.



<sup>74</sup> DELEUZE, G. *Cinema 2-A imagem-tempo*, 1990, p. 102. Conforme BERGSON, 2009, p.130.

<sup>75</sup> Conforme uma das teses principais do primeiro capítulo de *Matéria e memória*.

<sup>76</sup> Ibidem, p. 101.

<sup>77</sup> Essa figura aparece duas vezes no terceiro capítulo de *Matéria e memória*, mas seu esquema já surge no segundo capítulo, quando Bergson trata dos circuitos da memória e da realidade.

<sup>78</sup> Ibidem, p.101. Conforme BERGSON, 1999, p. 190.

<sup>79</sup> Ibidem.

É no passado que devemos nos colocar para procurar nossas lembranças, insiste Bergson em vários momentos do terceiro capítulo de *Matéria e memória*. É o passado em si que confere à imagem-lembrança a marca, o signo do passado que a distingue das imagens-sonho ou de outras imagens: tais imagens se distinguem de uma perspectiva temporal à medida que seus signos foram retirados de uma virtualidade original. O que Deleuze denomina “a única subjetividade” se revela nesse momento. As soluções anteriores se tornando assim insuficientes: esta nova dimensão da subjetividade é a subjetividade do passado em si. Após relembrar as três teses de Bergson sobre o tempo (a coexistência do passado com o presente que ele foi; a conservação em si do passado como passado em geral, não cronológico; o desdobramento do tempo a cada instante em presente e passado, presente que passa e passado que se conserva), Deleuze assinala:

Repetidas vezes se reduziu o bergsonismo à seguinte ideia: a duração seria subjetiva, e constituiria nossa vida interior. E, sem dúvida, Bergson precisou se expressar assim, ao menos no começo. Mas, cada vez mais, ele dirá algo bem diferente: a única subjetividade é o tempo, *o tempo não cronológico apreendido em sua fundação*<sup>80</sup>, e somos nós que somos interiores ao tempo, não o inverso. Que estejamos no tempo parece um lugar-comum, no entanto é o maior paradoxo. O tempo não é o interior em nós, é justamente o contrário, a interioridade na qual estamos, nos movemos, vivemos e mudamos<sup>81</sup>.

O que Deleuze quer dizer quando afirma que a única subjetividade é o tempo? Como assim: estamos no tempo? Deleuze ainda investiga o que denomina “os quatro estados do cristal e o tempo”<sup>82</sup>.

### 1.7- A imagem-tempo – lençóis do passado

No quarto e último comentário a Bergson Deleuze retorna ao esquema do cone invertido, insistindo inicialmente na tese bergsoniana da conservação em si do passado. É no passado como elemento virtual do tempo que penetramos quando buscamos uma “lembrança-pura” que se atualizará em imagem-lembrança. Ou seja, nos lembramos no tempo e para tanto, saímos de nós mesmos. “A memória não está em nós, somos nós que nos movemos numa memória- Ser, numa memória-mundo”<sup>83</sup>. Nesse sentido, o passado adquire a forma geral de uma preexistência, um “já-aí”, suposto por nossas lembranças e utilizado por nossas percepções. É dessa perspectiva que, segundo o filósofo da diferença, o próprio presente não existe senão como passado “infinitamente contraído”, sua ponta extrema. O presente passa justamente por ser o grau mais contraído do passado. É ele que é sucessivo,

---

<sup>80</sup> Grifo nosso.

<sup>81</sup> DELEUZE, G. *Cinema 2-A imagem-tempo*, 1990, p. 103.

<sup>82</sup> *Ibidem*, p.104-120.

<sup>83</sup> *Ibidem*, 122.

não o passado. Este, se revela na coexistência de círculos ora mais ou menos dilatados, ora mais ou menos contraídos, cada um contendo todo o passado, inclusive o presente, limite extremo, menor circuito.

Entre o passado como preexistência em geral e o presente como passado infinitamente contraído há, pois, todos os círculos do passado que constituem outras tantas *regiões, jazidas, lençóis* estirados ou retraídos: cada região com seus caracteres próprios, seus “tons”, “aspectos”, “singularidades”, “pontos brilhantes”, “dominantes”. Conforme a natureza da lembrança que procuramos, devemos saltar para este ou aquele círculo<sup>84</sup>.

Tais regiões, lençóis (minha infância, minha adolescência, maturidade, etc.) parecem se suceder, mas na verdade coexistem. Enfim, Deleuze aponta o que denomina os três caracteres paradoxais de um tempo não-cronológico: a preexistência de um passado em geral; a coexistência de todos os lençóis do passado; a existência de um grau mais contraído. Temas tratados por Bergson no terceiro capítulo de *Matéria e memória* os quais ele remete à figura do cone invertido. Segundo ele, esses caracteres paradoxais do tempo são encontrados no “primeiro grande filme de um cinema do tempo”, Cidadão Kane, de Orson Welles, filme no qual a imagem-tempo direta aparece pela primeira vez no cinema, sob a forma de lençóis do passado.

Aí, o tempo saía de seus eixos, revertia sua relação de dependência com o movimento, a temporalidade se mostrava por si mesma e pela primeira vez, mas sob a forma de uma coexistência de grandes regiões a explorar<sup>85</sup>

Tal como dissemos anteriormente acerca da relação entre o cinema e as imagens- movimentos podemos afirmar agora, ou seja, o cinema é um agenciamento de imagens-tempo, ele é uma exploração dos lençóis de passado, de dimensões não cronológicas do tempo. Ou como insiste Deleuze, ele é bergsoniano<sup>86</sup>. A importância do filme Cidadão Kane reside justamente na utilização da técnica da profundidade de campo, que, neste contexto, possui uma função não somente estética, mas principalmente ontológica: explorar, cada vez, determinada região ou lençol do passado

As imagens em profundidade expressam regiões do passado como tal, cada uma com seus acentos próprios ou seus potenciais (...). O herói age, anda, e se mexe: mas é no passado que ele próprio se mete e se move: o tempo não está mais subordinado ao movimento, mas o movimento ao tempo. Assim, na grande cena em que Kane vai ao encontro, em profundidade, do amigo com o qual ele vai romper, é no passado que ele se move; este movimento *foi* a ruptura<sup>87</sup>.

O filme é composto por dois tipos de imagens bem distintas: a sucessão de campos e contra-campos

---

<sup>84</sup> Ibidem.

<sup>85</sup> Ibidem, 129.

<sup>86</sup> Ibidem, p.134.

<sup>87</sup> Ibidem, p.130.

que descrevem os hábitos de Kane, sua via ordinária e sensório-motora, os “tempos mortos” desta vida; e as imagens em profundidade, as cenas em planos longos que levam ao excesso a profundidade para justamente expressar os lençóis do passado. Esta “profundidade desencadeada” é tempo, não espaço. “É um conjunto de ligações não-localizáveis, sempre de um plano a outro, que constitui a região do passado ou o contínuo de duração”<sup>88</sup>.

Neste quarto comentário a Bergson Deleuze ainda ressalta o cinema de Alain Resnais<sup>89</sup>, discípulo independente e criativo de Welles. O cinema de Resnais muda completamente o problema ao fazer desaparecer qualquer ponto fixo ou centro (um presente visto, a morte de alguém, um presente sonoro, uma voz em off) com o qual os lençóis do passado possam coexistir e se confrontar; o que vemos é uma confrontação direta entre os lençóis do passado, um servindo de presente relativo a outro. Gostaríamos apenas de acentuar/remarcar o texto abaixo que, ao fazer referência à distinção de Bergson entre a lembrança-pura, virtual, e a imagem-lembrança que a atualiza em relação a um presente (imagem que decorre da lembrança-pura e se mantém como um ‘magnetizador’ “por trás” de suas alucinações), sublinha a relevância da lembrança-pura.

A lembrança pura é cada vez um lençol ou um contínuo que se conserva no tempo. Cada lençol de passado tem sua distribuição, sua fragmentação, seus pontos brilhantes, suas nebulosas, em resumo, uma idade. Quando me instalo sobre tal lençol, duas coisas podem acontecer: ou bem eu aí descubro o ponto que procurava, que vai portanto atualizar-se numa imagem-lembrança, mas vejo bem que esta não possui nela mesma a marca de passado do qual ela é somente herdeira. Ou eu não descubro o ponto, pois ele está sobre um outro lençol que me é inacessível, pertence a uma outra idade (...). Mas um terceiro caso pode aparecer: constituímos um contínuo com fragmentos das diferentes idades, nós nos servimos das transformações que se operam entre dois lençóis para constituir um lençol *de* transformação.(...) Nós constituímos um lençol de transformação que inventa uma espécie de continuidade ou de comunicação transversais entre vários lençóis, e tece entre eles um conjunto de relações não localizáveis. Nós encontramos assim o tempo não cronológico<sup>90</sup>.

Bergson não se refere a lençóis de transformação. Deleuze, aqui, interpreta a atividade da memória descrita por Bergson no terceiro capítulo de *Matéria e memória*. A princípio, essa interpretação parece completar o texto de Bergson ao pressupor a coexistência de todos os lençóis do passado. Será preciso confrontar os textos.

## 2. Justificativa

Este projeto vem dar continuidade e aprofundar nossos estudos realizados nos últimos anos como professora e pesquisadora no Departamento de Filosofia da Universidade Federal de São Carlos. Efetivamente, ele faz parte de um projeto maior (*Sartre e Deleuze leitores de Bergson*) que pretende discutir alguns conceitos marcantes e centrais para alguns representantes da filosofia

---

<sup>88</sup> Ibidem, p.133.

<sup>89</sup> Ibidem, p.141-153.

<sup>90</sup> Ibidem, p.150-151.

francesa contemporânea. No caso de Deleuze, após vários anos de ensino superior, algumas orientações e as intermináveis leituras de *Matéria e memória*, nos interessou aprofundar de forma mais sistemática algumas leituras, e ao mesmo tempo procurar compreender os limites da apropriação magistral, de alguns conceitos bergsonianos, notadamente, os de movimento e tempo. Para além dessa compreensão, é a própria concepção deleuziana de tempo que nos interessa.

### **3. Objetivos e cronograma**

Tendo como ponto de partida a consideração da interpretação deleuziana dos conceitos bergsonianos de movimento e de tempo, apresentada nos livros *Cinema 1- A imagem-movimento* e *Cinema 2- A imagem-tempo*, a pesquisa pretende primeiramente aprofundar alguns aspectos desta interpretação, sobretudo relativos ao conceito de tempo. Num segundo momento, ela se voltará para alguns textos de Deleuze sobre o tempo como o intuito de compreender, se possível, o que é o tempo para o filósofo da diferença. Apresentamos a seguir os objetivos específicos vinculados a um cronograma prévio que pode ser alterado conforme sugestões da supervisora ou avaliações durante a pesquisa.

### **4. Cronograma e objetivos específicos:**

Um ano de pesquisa no Brasil com previsão de estágio no exterior, França. Os doze meses (07 de março de 2022 a 07 de março de 2023) de pesquisa serão distribuídos da seguinte forma:

**De 07 de março de 2022 a 07 de maio de 2022:** Este primeiro período da pesquisa será dedicado à interpretação deleuziana do primeiro capítulo de *Matéria e memória*, concentrando-nos na sua interpretação do plano da matéria (*Cinema 1-A imagem-movimento*) como uma espécie de plano de imanência. Bergson, filósofo da imanência? O livro *O que é a filosofia?*, escrito com Guattari, nos ajudará a compreender a importância de Bergson na linhagem dos filósofos da imanência. O que nos interessa investigar é a aproximação do plano da matéria (plano das imagens-movimento) com um plano de imanência constituído de blocos de espaço-tempo. Será necessário verificar, no texto de Bergson, as caracterizações do plano da matéria, principalmente se é possível considerá-lo um corte móvel de um Todo que muda, ou seja, se este plano implica uma duração ou um ‘devir universal’, como afirma Deleuze.

### **De 08 de maio a 31 de agosto de 2022:**

Este período da pesquisa será dedicado ao aprofundamento de algumas questões (apontadas indiretamente na introdução deste projeto), relativas à problemática do tempo, presentes em *Cinema II- A imagem-tempo*, no terceiro e quarto comentários de Deleuze a Bergson. Essas questões podem

ser delimitadas a três: 1) o tempo na imagem-cristal como aquilo que se vê no cristal; 2) a subjetividade como sendo o tempo não-cronológico; 3) a relação dos “lençóis do passado” com o atual presente contraído que os evoca e conseqüentemente o significado do que Deleuze denomina “lençóis de transformação”. Além do segundo e terceiro capítulos de *Matéria e memória* nos debruçaremos no texto pouco conhecido de Bergson, *A lembrança do presente e o falso reconhecimento*. Paralelamente, faremos a leitura do texto da segunda síntese do tempo (síntese que trata do fundamento do tempo) apresentada em *Diferença e repetição*: nossa intenção, nos concentrando nos quatro paradoxos do passado, será investigar o entrelaçamento das concepções de Bergson e de Deleuze sobre o tempo.

**De 01 de setembro de 2022 a 01 de fevereiro de 2023:** Previsão de estágio no exterior, França. Aprofundamento da bibliografia selecionada, concentrando-nos não somente na segunda síntese, mas nas três sínteses do tempo (segundo capítulo de *Diferença e repetição*), com o objetivo de compreender o que é o tempo para Deleuze. Nos interessa, sobretudo, pesquisar o que afirma David Lapoujade sobre a presença de Bergson nas três sínteses. Segundo ele, “as três sínteses são três modos de temporalização. Não há tempo, só há ‘fabricações de tempo’ em função dos ritmos que somos, algo de profundamente bergsoniano, apesar de tudo: somos ritmos de duração e esses ritmos não são nada além de sínteses” (LAPOUJADE, 2015, p.96).

Pretendemos ainda, se possível, aprofundar o tema da existência do passado puro, ontológico, “forma de interioridade”, um passado que não passa, forma geral de “um já-aí”, que se desdobra, faz passar o presente e conserva o passado. Ao nosso ver, é possível relacionar esse tema com as considerações de Deleuze, em *A Lógica do sentido*, sobre o Aion, na série 23. Nesta série, Deleuze fala de um tempo que não é o tempo presente dos corpos, mas um tempo que se divide infinitamente em passado e futuro: “Sempre já passado e eternamente ainda por vir, Aion é a verdade eterna do tempo: pura forma vazia do tempo, que se liberou de seu conteúdo corporal presente (...)” (DELEUZE, 1988, p.169-170).

**De 02 de fevereiro a 07 de março de 2023:** Volta ao Brasil. Redação do relatório final. Apresentação dos resultados para a supervisora. Esboços de possíveis artigos.

Por fim, a pesquisa prevê a tutoria de alunos da graduação do Departamento de Filosofia da USP, a condução de um minicurso ou Seminário de leitura no mesmo departamento.

## 5. Referências bibliográficas

### 5.1- Bibliografia fundamental

- BERGSON, H. **Matière et mémoire**. Édition critique, Paris:PUF, 2008.
- \_\_\_\_\_, H. **L'énergie spirituelle**, Édition critique, Paris: PUF, 2009.
- \_\_\_\_\_, H. **L'évolution créatrice**. Édition critique, Paris: PUF, 2009.
- DELEUZE, G. **Cinéma 1- L'image-mouvement**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1983.
- \_\_\_\_\_, G. **Cinéma 2- L'image-temps**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1985.
- \_\_\_\_\_, G. **Le Bergsonisme**. Paris: PUF, 1997.
- \_\_\_\_\_, G. **Différence et répétition**. Paris: PUF, 1997.
- \_\_\_\_\_, G. **Nietzsche et la philosophie**. Paris: PUF, 1962.
- \_\_\_\_\_, G. **Proust et les signes**. Paris: PUF, 1964.
- \_\_\_\_\_, G. **L'île deserts et autres textes**. Paris: Ed. de Minuit, 2002.
- \_\_\_\_\_, G. **Critique et clinique**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1993.
- \_\_\_\_\_, G. **Deux Régimes de fous**. Paris: Les Éditions de Minuit, 2002
- \_\_\_\_\_, G. L'immanence: une vie. **Philosophie**, n°47. Paris: Minuit,1995.
- \_\_\_\_\_, G. GUATTARI, F. **Qu'est-ce que la philosophie?** Paris: Les éditions de minuit, 2005.
- \_\_\_\_\_, G. GUATTARI, F. **Capitalisme et schizophrénie, t.2: Mille Plateaux**. Paris: Minuit, 1980.

### 6.2 Bibliografia Fundamental Traduzida

- BERGSON, H. **Matéria e memória**. São Paulo: Martins fontes, 1999.
- \_\_\_\_\_, H. **A evolução criadora**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- \_\_\_\_\_, H. **A energia espiritual**. São Paulo: Martins fontes, 2009.
- DELEUZE, G. **Cinéma 1- A imagem-movimento**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- \_\_\_\_\_, G. **Cinema 1- A imagem-movimento**. São Paulo: Editora 34, 2018.
- \_\_\_\_\_, G. **Cinema 2- A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- \_\_\_\_\_, G. **Cinema 2- A imagem-tempo**. São Paulo: Editora 34, 2018.
- \_\_\_\_\_, G. **O bergsonismo**. São Paulo: Editora 34, 1999.
- \_\_\_\_\_, G. **Diferença e repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 2006.
- \_\_\_\_\_, G. **A Lógica do sentido**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1988.
- \_\_\_\_\_, G. **Nietzsche e a filosofia**. São Paulo: Edições N-1, 2018.
- \_\_\_\_\_, G. **Proust e os signos**. São Paulo: Forense universitária, 2006
- \_\_\_\_\_, G. **A ilha deserta e outros textos**. São Paulo: Iluminuras, 2014.
- \_\_\_\_\_, G. **Crítica e clínica**. São Paulo: Editora 34, 2011.

- \_\_\_\_\_, G. **Dois Regimes de Loucos**. São Paulo: Editora 34, 2013.
- \_\_\_\_\_, G. GUATTARI, F. **O que é a filosofia?** São Paulo: Editora 34, 2005.
- \_\_\_\_\_, G. GUATTARI, F. **Mil Platôs-Capitalismo e Esquizofrenia, vol. 4**. São Paulo: Ed. 34, 2005.

### 6.3 Bibliografia Secundária

- ALLIEZ, E. **Deleuze filosofia virtual**. São Paulo: Editora 34, 1996.
- \_\_\_\_\_, E. Sobre o bergsonismo de Deleuze. In: **Gilles Deleuze, una vida filosófica**. São Paulo: Editora 34, 2000.
- BARBARAS, R. **La perception-Essai sur le sensible**. Paris: Hatier, 1994.
- \_\_\_\_\_, R. Le problème de l'expérience. In: **Annales bergsoniennes, vol.II**. Paris: PUF, 2004.
- BADIOU, A. **Deleuze: o clamor do Ser**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- BELLOUR, R. **L'entre-images**. Paris: Les Éditions de la Différence, 2002.
- BIANCO, G. **Après Bergson. Portrait de groupe avec philosophe**. Paris: PUF, 2015.
- CORNIBERT, N. **Image et matière- Étude sur la notion d'image dans Matière et mémoire de Bergson**. Paris: Hermann, 2012.
- FRANÇOIS, A. L'image, doc. pdf., **Philopsis**, 2007.
- GIOVANNANGELI, D. **Le retard de la conscience**. Bruxelles, Ousia, 2001.
- HARDT, M. **Gilles Deleuze um aprendizado em filosofia**. São Paulo: Editora 34, 1996.
- LAPOUJADE, D. **Deleuze, os movimentos aberrantes**. São Paulo: N-1 Edições, 2015.
- \_\_\_\_\_, D. **Puissances du temps-versions de Bergson**. Paris: Les éditions de minuit, 2010.
- MACHADO, R. **Deleuze, a arte e a filosofia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- MARRATI, P. Deleuze. Cinéma et philosophie. In: **La philosophie de Deleuze**. Paris: PUF, 2011.
- MIQUEL, P-A. **Bergson ou l'imagination métaphysique**. Paris: Kimé, 2007.
- MONTEBELLO, P. **Deleuze, philosophie et cinéma**. Paris: Vrin, 2008.
- \_\_\_\_\_, P. **Deleuze**. Paris: Vrin, 2008.
- \_\_\_\_\_, P. **L'autre métaphysique - Essai sur Ravaisson, Tarde, Nietzsche et Bergson**. Paris: Desclée de Brouwer, 2003.
- NAULIN, Paul. Le problème de la conscience et la notion d' « image ». In: **Bergson, Naissance d'une philosophie, Actes du colloque de Clermont-Ferrand, 17 et 18 de novembre 1989**, Paris: PUF, 1990.
- PELBART, P. P. **O tempo não-reconciliado**. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- PRADO JR., B. Plano de imanência e vida. In: **Erro, ilusão, loucura**. São Paulo: Editora 34, 2006.
- \_\_\_\_\_, B. A ideia de plano de imanência. In: Alliez, E.(org.) **Gilles Deleuze, una vida filosófica**. São

Paulo: Editora 34, 2000.

\_\_\_\_\_, B. **Presença e Campo Transcendental - Consciência e Negatividade na Filosofia de Bergson**. São Paulo: Edusp, 1989.

RIQUIER, C. **Archéologie de Bergson – Temps et métaphysique**. Paris: PUF, 2009.

\_\_\_\_\_, C. Y a-t-il une réduction dans Matière et mémoire?. In: **Annales bergsoniennes, vol. II**. Paris: PUF, 2004.

SARTRE, J. P. **La transcendance de l'ego**. Paris: Vrin, 1972.

SAUVAGNARGUES, A. **Deleuze et l'art**. Paris: PUF. 2005.

\_\_\_\_\_, A. *Deleuze. De L'animal à l'art*. In: **La philosophie de Deleuze**. Paris: PUF, 2011.

\_\_\_\_\_, A. **Deleuze: L'empirisme transcendantal**. Paris: PUF, 2009.

SCHNELL, A. (Dir.). **L'image**. Coll. Thema, Paris: Vrin, 2007.

ZOURABICHVILI, F. **Le vocabulaire de Deleuze**. Paris: Ellipses, 2004.

\_\_\_\_\_, F. **Deleuze: Uma filosofia do acontecimento**. São Paulo: Editora 34, 2016.

\_\_\_\_\_, F. Deleuze e o possível (sobre o involuntarismo na política). In: Alliez, E. (org.) **Gilles Deleuze: uma vida filosófica**. São Paulo: Editora 34, 2000.

WORMS, F. **Introduction à Matière et mémoire de Bergson**. Paris: PUF, 1997.

\_\_\_\_\_, F. A concepção bergsoniana do tempo. In: **Dois Pontos. Revista de Filosofia dos Departamentos da UFPR e UFSCar**. Vol.1 n.1, 2004

\_\_\_\_\_, F. **Le Vocabulaire de Bergson**. Paris: Ellipses, 2007.

\_\_\_\_\_, F. **La philosophie em France au XX siècle- Moments**. Paris: Gallimard, 2009.

\_\_\_\_\_, F. La conscience ou la vie? Bergson entre phénoménologie et métaphysique. In: **Annales bergsoniennes, vol.II**. Paris: PUF, 2004.