

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

Izilda Cristina Johanson

Pensamento e Invenção
Bergson e a busca metódica do tempo perdido

São Paulo
2008

Izilda Cristina Johanson

Pensamento e Invenção
Bergson e a busca metódica do tempo perdido

Tese apresentada ao programa de Pós-Graduação em Filosofia do Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutora em Filosofia sob a orientação do Prof. Dr. Victor Knoll.

São Paulo
2008

“Assim nos colocaríamos no fluxo da vida interior, do qual a filosofia parecia apenas reter, freqüentemente, não mais do que a camada superficial, congelada. O romancista e o moralista não tinham avançado, nessa direção, mais longe que o filósofo? Talvez; mas apenas parcialmente, sob a pressão da necessidade, é que haviam transposto o obstáculo; nenhum deles se tinha proposto a ir metodicamente ‘em busca do tempo perdido’”.

Henri Bergson

Agradecimentos

Agradeço ao prof. Victor Knoll, pelo apoio integral, inclusive nos momentos de decisões importantes relativas à trajetória investigativa e também acadêmica, apoio, aliás, que já vem sendo dado desde a graduação. Acredito sinceramente que tê-lo tido como meu orientador foi uma das coisas mais positivas dessa trajetória.

Obrigada à secretaria do Departamento de Filosofia, particularmente à Maria Helena Barbosa e à Marie Márcia Pedroso, por terem sido sempre tão prestativas e atenciosas.

Agradeço muito especialmente ao prof. Bento Prado Jr. (*in memoriam*), que incentivou e apoiou o meu trabalho, desde o início, em vários e decisivos momentos e de várias maneiras, sempre com a generosidade, inteligência e elegância que lhe eram particulares. Faço um agradecimento também especial ao prof. Frédéric Worms, pela recepção atenciosa e pelas "discussions", que influenciaram de maneira decisiva nos rumos que minha pesquisa acabou tomando durante e depois da temporada em Paris.

Quero agradecer muito calorosamente à minha família: a Ademir (*in memoriam*), Rosicler e Guilherme Johanson, pelo apoio e, sobretudo, a Gustavo e Márgara Johanson, pelo "suporte" e, mais ainda, pela acolhida aconchegante nos momentos mais duros. Obrigada ao Bernardo Johanson Moreira, bravo e valente companheiro de muitas empreitadas – inclusive as mais difíceis! –, obrigada pela proximidade e pelo carinho: você é mesmo e sempre imprescindível.

Aos bons amigos, às boas amigas, agradeço. À Maria do Carmo Souza Freitas, a Carminha, pela compreensão e companheirismo, muitas vezes revelados em boas e às vezes fundamentais conversas. À Patrícia

Faria, pelos eventos em família. Às amigas e aos amigos de “Maison” e de “Cité”: Milena Fernandes Oliveira, Talita Felipe, Mari, Makarius e Carmi, por estarem sempre e carinhosamente por perto. À família Oliveira Migliorin: César, Flávia, Diego e Elisa, a amizade e o apoio de vocês foi absolutamente fundamental. À Taisa Palhares, pelo calor de uma antiga e sólida amizade. À Silene Torres Marques, pela costumeira gentileza e atenção. Ao Ivan Moreira e à Paula Magalhães, pelo apoio e suporte nessa etapa final. À Clélia Ferrari, pelo amparo. E à Rita Paiva, pela oportunidade de construção de uma preciosa teia de idéias e afetos sem os quais nenhum saber, filosófico ou não, faria sentido.

Agradeço ao Denilson, pela longa história de *philia*, no sentido mais puro e verdadeiro, em que o cultivo dos vincos do intelecto se dá, sobretudo, pelo arado ígneo do coração.

Este trabalho de pesquisa recebeu financiamento da Capes, por meio de uma bolsa de doutorado de quatro anos, e outra de estágio de doutorado no exterior, o conhecido “doutorado sanduíche”. A esta instituição eu agradeço.

RESUMO

Johanson, Izilda. Pensamento e Invenção, Bergson e a busca metódica do tempo perdido. 2008. 142 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

A presente tese pretende investigar, no âmbito do pensamento de Henri Bergson, a questão do impulso criador a partir de sua realização como arte, mas não apenas ali, isto é, na medida em que esse impulso se caracteriza como *esforço de invenção*, sua investigação dirá respeito também aos possíveis desdobramentos concernentes à vida intelectual, moral e social. Serão examinados elementos que permitam discutir o tema da *invenção* – noção que em Bergson se apresenta de maneira indissociada da discussão acerca da *intuição* – a partir da relação entre percepção, esforço intelectual e criação. Mais precisamente, importa aprofundar o conhecimento a respeito do modo e das condições de possibilidade de inserção dessa experiência criadora no mundo, isto é, numa história, como *fazer*. A potência criadora, suas ações e suas obras deverão, assim, ser examinadas à luz de uma leitura bergsoniana que compreende a realidade da vida a partir de seus dois sentidos, a saber: o aberto e o fechado, ou, o que é o mesmo, o estático e o movente, o necessário e o contingente, o biológico e o metafísico, o da servidão e, enfim, o da liberdade. O propósito deverá ser, por fim, o de tirar as conseqüências filosóficas dessas *diferenças* que se apresentam como a própria realidade da vida.

Palavras-chave: invenção, pensamento, intuição, arte, criação.

ABSTRACT

Johanson, I., Thought and Invention, Bergson and the methodic search of the lost time. 2008. 142 f. Thesis (Doctoral) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

The present thesis intends to investigate, in the scope of Henri Bergson's thought, the issue of the creator impulse from its realization as art, but not only there, that is, while this impulse is characterized as invention effort, its inquiry will also deal with the possible unfolding pertaining to the intellectual, moral and social life. Elements that allow discussion of the theme invention will be examined - notion that in Bergson is presented as an attached manner to the debate on intuition - from the relationship between perception, intellectual effort and creation. In particular, it is important to deepen into the knowledge regarding the mode and the conditions of insertion possibility of this creator experience in the world, that is, in a history, how to make it. The creator power, its action and its masterpiece will be examined upon the light of a bergsonian's reading that comprises the reality of life from its two directions: open and the closed one, or with the same meaning, the static and the moving one, the necessary and the contingent, the biological and the metaphysical, that of the servitude and, at last, that of the freedom. The purpose will be, finally, to draw the philosophical consequences of these differences that are shown as the reality of life itself.

Key Words: invention, thought, intuition, art, creation.

SUMÁRIO

Introdução	10
Capítulo I - Arte e Filosofia	20
- Percepção, esforço intelectual e criação	22
Capítulo II - Os dois sentidos da vida	49
- Natureza e história	52
- Os dois sentidos da vida	70
Capítulo III – Entre o fechado e o aberto em arte	75
- O estático e o dinâmico	77
- Função social da arte	85
- Aporte metafísico da arte	101
Capítulo IV – Intencionalidade e filosofia	117
- Moral de pressão e moral de aspiração	119
- Invenção moral	122
- Mística e filosofia	126
À guisa de conclusão	132
Referências Bibliográficas	137

Lista de abreviações

As páginas indicadas nas citações de Bergson correspondem às das Obras Completas, edição do Centenário. As obras específicas às quais se referem serão assim abreviadas:

- DI – Ensaio sobre os dados Imediatos da consciência
- MM – Matéria e memória
- EC – Evolução criadora
- R – O Riso
- ES – Energia Espiritual
- DS – Duas fontes da moral e da religião
- PM – O pensamento e o movente

Introdução

A discussão acerca da especificidade do objeto artístico sempre interessou à filosofia. Já em Platão se trava a discussão sobre o lugar da arte na cidade idealizada na *República*; em Aristóteles, temos o estudo sistematizado da tragédia; de lá para cá o lugar que a arte ocupa no meio em que se integram seres e fenômenos naturais e sociais tem se tornado objeto do interesse da filosofia. Neste sentido, vemos ao longo da história da filosofia o surgimento paulatino de uma disciplina específica voltada para a questão da arte, a *estética*. Levando-se em conta os desdobramentos históricos da arte e também da própria filosofia, não nos parece descabido questionarmos sobre o sentido atual de uma disciplina de estética, uma vez que as delimitações entre arte e reflexão sobre o fenômeno artístico têm sido, sob certo ponto de vista, cada vez menos precisas. Entendemos, assim, que a discussão acerca da relação entre estética e filosofia, arte e filosofia, arte e estética, poderia muito bem se pautar, em princípio, pela seguinte questão: em que medida a arte interessa à filosofia? Esta questão, por sua vez, implica ainda uma anterior, a saber: qual a especificidade do objeto de arte?

É a partir do artista que a obra se constitui e vem ao mundo como objeto único e particular. Mas isso não significa que a obra seja prolongamento ou apêndice do artista. No momento em que é finalizada, surge como ser autônomo que sustenta a si própria, que diz e provoca (idéias, sensações, reflexões, sentimentos) por si própria. Constitui-se a partir de uma subjetividade – já que é única e exclusiva em relação ao ato que a produziu, o qual, por seu turno, está ligado a um indivíduo em particular –, contudo guarda algo de objetivo, uma vez que, estando em meio aos demais objetos do

mundo, pode ser reconhecida como um outro objeto e, particularmente, um objeto que teria algo a nos “dizer”. Nesse sentido podemos dizer que a obra de arte é apresentação – ou reapresentação – do mundo e da vida a partir do filtro, da personalidade, da história pessoal, da memória, do olho, dos sentidos, enfim, do artista.

Certamente não será o caso de remontarmos aqui a discussão – iniciada já na Antigüidade, com Platão e Aristóteles – sobre se esse processo de recriação das coisas e dos seres se encaixa perfeitamente na noção de *imitação*: o artista copia a natureza, ou ele apenas procede como ela, criando, tal como ela o faz, seres e indivíduos autônomos? Na época atual em que a arte se encontra, em que uma infinidade de critérios técnicos, tecnológicos, ideológicos, mercadológicos, entre outros, foram incorporados a esse fenômeno o qual ela nomeia, torna-se difícil, senão inviável, estabelecer um único critério como fundamento para a discussão acerca da natureza da obra de arte, seja este imitação, metáfora, representação, construção, desconstrução, etc. Mais relevante nos parece o fato de que, por mais problemática, questionável ou intangível que possa ser a definição de arte nos tempos atuais, existe um tópico fundamental para a discussão acerca do fenômeno artístico que não pode ser descartado, sob pena de atentar contra a própria inteligibilidade da arte enquanto fenômeno específico: de alguma maneira existe algo que faz de um objeto comum, prosaico e cotidiano um objeto diferenciado, que tem algo a dizer ou promover por si próprio. Ora, dizer que não há, do ponto de vista teórico, diferença entre um objeto comum e uma obra de arte é simplesmente dizer que não há obra e, portanto, não haveria sentido falar sequer de uma arte que fale de uma não-arte, pois se algo “fala” sobre o que quer que seja, esse algo tem de possuir necessariamente uma especificidade.

Como dizíamos acima, há que se considerar que um escritor, um poeta, recria a linguagem na medida que a utiliza para expressar algo que não está dado nela de uma vez por todas, algo de novo portanto, de inesperado e de insuspeitável. O mesmo se pode dizer do músico em relação aos sons, ou o escultor em relação às formas e volumes, e assim por diante. A questão que se põe é, pois, o que faz com que aquela idéia original, relacionada à experiência única de um único indivíduo – aquele que “escolheu” as palavras, ou os sons, ou as imagens, que as dispôs segundo uma construção muito própria e obteve um resultado muito particular – torne-se, a partir do trabalho desse indivíduo, algo que poderá ser experimentado e apreendido em si mesmo pelas demais pessoas, tão diferentes umas das outras, com visões e percepções do mundo tão díspares e variadas?

A obra de arte, enquanto fenômeno, ou melhor, a experiência estética enquanto criação de formas, idéias, pensamentos, pode muito bem se apresentar aos olhos do filósofo como lugar privilegiado para a investigação acerca das condições de possibilidade de uma síntese entre objetividade e subjetividade, assim como de sua ocorrência no plano da experiência efetiva. Assim, se a questão principal da disciplina de estética diz respeito à natureza e à especificidade do objeto artístico, então a passagem pela estética poderia bem ser necessária à filosofia que reconhecesse na arte um campo de investigação fecundo e preciso acerca do que possa vir a ser o Real.

É possível identificar, numa perspectiva histórica, que à medida que a filosofia reconhece a insuficiência da razão para reconciliar, no plano epistemológico, subjetividade e objetividade (problema que se impõe fortemente a partir da filosofia moderna com a ruptura radical entre sujeito e objeto), dirige tanto mais sua atenção para o potencial cognitivo da sensibilidade. A Estética, no sentido de uma investigação

consistente acerca da sensibilidade e sua relação com o intelecto enquanto esta se dá na experiência, isto é, enquanto obra, viria ao encontro dessa filosofia que, diante do conhecimento do real, por um lado, reconhece os limites e a impotência da razão (do entendimento, da inteligência) e do pensamento racionalista e, por outro, não se abandona aos ceticismos ou aos irracionalismos pura e simplesmente. Talvez por essa razão mesma Kant tenha contribuído tão forte e decisivamente para a constituição da disciplina de estética, não obstante isto não estivesse provavelmente entre seus objetivos principais¹. Pode-se dizer, de maneira geral, que a *Crítica do Juízo* reforça a idéia de uma certa racionalidade imanente à sensibilidade, na medida que a própria imprevisibilidade da expressão genial é encarada por Kant, antes de tudo, como um princípio reorganizador (“sentido do não-sentido”, diria Lebrun) do entendimento, este sim “figura central da *Reflexão*”: “à exceção de algumas intuições felizes que nela se pode salientar, a 3ª *Crítica* é considerada como um balanço da ‘cultura do entendimento’ – a obra de um *Aufklärer* e não de um ‘homem de cultura’ (*Gebildete*), capaz de elevar-se acima do ponto de vista comum dos homens e que não teme seguir o caminho difícil que vai para o interior do ser humano, para encontrar o princípio de sua ação e de seu pensamento”². Assim, e tendo em mente a evolução das investigações acerca da subjetividade estética³, ao propor as coisas nesses termos, a ênfase que se dá é ainda na aposta (e, é evidente, no caso kantiano não poderia ser de outro

¹ Cf. Lebrun, G., *Kant e o Fim da Metafísica*, São Paulo, Martins Fontes, em especial a segunda parte.

² Idem, p. 560.

³ Compartilhamos da compreensão de que a concepção de uma esfera estética autônoma não se dá de uma vez por todas e simultaneamente ao nascimento oficial da disciplina de estética, em meados do século XVIII, com Baumgarten, ou mesmo com seu aprofundamento em Kant. (Cf. também Dumouchel, D., *Kant et la Genèse de la Subjectivité Esthétique*, Paris, Vrin, 1999).

modo) de que um conhecimento válido e verdadeiro tem de ser exclusivamente ou prioritariamente racional⁴.

Da perspectiva de abordagem desta tese, bergsoniana por princípio, interessaria aprofundar essa última proposição, mas então com os termos invertidos, ou seja, procurando aprofundar a reflexão sobre a busca de um método adequado a uma sensibilidade cognoscente e uma razão em princípio coadjuvante do processo cognoscitivo. Pois em Bergson, o verdadeiro “objeto” da filosofia, dada sua natureza temporal e contínua, é inacessível à inteligência e à razão pura, as quais são aptas a operar sobre o imóvel, a fixidez e a partir de representações, contudo não totalmente inacessível ao pensamento humano.

O propósito principal, inicialmente, era o de investigar, no âmbito do pensamento de Henri Bergson, a legitimidade e as implicações para o projeto filosófico bergsoniano da relação que sua doutrina estabelece entre arte e filosofia, obra de arte e método filosófico, estética e metafísica, a fim de constituir alguma reflexão sobre a possibilidade de um sentido mais profundo para a questão em torno de algo que acreditava poder denominar dimensão estética do empirismo metafísico bergsoniano.

O ponto de partida fora o trabalho desenvolvido ao longo do mestrado, no qual afirmava a existência de uma estética em Bergson⁵. Assim, se por um lado, eu encontrava a chave para

⁴ “Para mim, pobre filho da terra, não tenho nenhuma disposição para entender a língua divina da razão intuitiva. Aquilo que podem me soletrar, a partir de conceitos comuns segundo a regra lógica, isso eu ainda posso alcançar” (Kant, I., Carta à Hamann, citado por Lebrun, G., obra citada, p. 556).

⁵ Ainda que não propriamente de direito, mas certamente de fato, já que todos os temas clássicos de uma estética lá se encontram e de modo intrínseco à filosofia bergsoniana como um todo. Além disso, a compreensão de Bergson sobre a natureza e o valor da arte em muito contribui, assim entendo, para a compreensão

compreender o lugar da percepção, tomada agora em sua acepção estética, na constituição de um certo conhecimento filosófico, a saber, a Intuição bergsoniana – e esse papel da percepção seria, no meu entender, o que sustentaria fundamentalmente a afirmação acerca da profunda afinidade entre arte e filosofia, estética e metafísica em Bergson –, por outro, acreditava estar no caminho da constituição de uma estética de cunho metafísico que pudesse atuar num campo epistemológico mais amplo, isto é, para além do universo das artes particulares.

Em resumo, colocava-me muito próxima do caminho traçado, por exemplo, por Denis Huisman quando, a propósito da pergunta sobre a existência ou não de uma estética bergsoniana, afirmara: "não existe, em Bergson, percepção estética; há somente uma vasta estética da percepção"⁶. Ou de F. Fabre-Luce de Gruson quando, envolvida com a mesma questão, declarara: "A percepção da arte é a nossa própria percepção"⁷. A compreensão aqui seria a de que, em relação à filosofia bergsoniana, não haveria lugar para uma estética ao lado de uma epistemologia e de uma metafísica, mas que "a epistemologia e a metafísica não seriam outra coisa que a estética".

Estabelecidos dessa maneira os termos da pesquisa, e sob a influência de uma leitura mais detida das últimas obras de Bergson (*As duas fontes da moral e da religião*, particularmente), uma questão se impôs imediatamente, a qual, ao contrário do que se poderia esperar, foi menos a de procurar saber se, seguindo por essa via inicial, estaria praticando certo reducionismo – e seria a esta conclusão que eu inevitavelmente chegaria – em relação à

da arte de seu tempo, estando sua "estética" em perfeita sintonia com a produção artística contemporânea a ela.

⁶ Huisman, D., *Bergson et nous – Actes du X^o Congrès des Sociétés de Philosophie de Langue Française - Bulletin de la société française de philosophie*, Paris: Armand Colin, 1959, p. 195.

⁷ Idem, p. 195.

compreensão da busca bergsoniana de constituição de uma metafísica que, acima de tudo, afasta-se das opções que tradicionalmente lhe oferecem o racionalismo e o idealismo, firmando seus fundamentos na experiência real e concreta (a qual pressupõe, de fato, entre outras coisas e à semelhança do que acontece na arte, o alargamento da percepção comum, assim como a constituição de um método que seja simultâneo à constituição do próprio objeto que visa investigar), do que se esse seria mesmo um ponto de vista privilegiado para pensar o papel da arte e do pensamento que se constitui em torno dela em relação à própria filosofia bergsoniana. As leituras e essa nova linha de estudos adotada levaram-me à compreensão de que a questão da afinidade, ou mesmo identidade existente entre intuição filosófica, intuição estética e intuição mística, remetem a um universo mais amplo do que o estritamente epistemológico. Melhor dizendo, a intuição, na medida que se caracteriza - como pretendemos mostrar ao longo deste trabalho -, mais do que tudo, como *processo*, que *toca* o real em seus mais diversos graus, remete a um universo em que conhecer não se reduz à "descoberta" de algo, mas pretende antes penetrar fundo na realidade da vida, que é virtualidade e contingência pura, e atualizá-la, ou seja, *inventá-la*.

E se nós, estudiosos e estudiosas, interessados e interessadas na filosofia bergsoniana, que nos propomos a discorrer ou explicar algo a respeito dessa filosofia somos levados a discorrer e explicar também a oposição entre intuição e inteligência, sabemos muito bem que não podemos fazê-lo recorrendo a um discurso e a conceitos simplesmente, a representações e idéias espacializantes – por exemplo, as do tipo que procuram mostrar *onde* se opõem, no ser humano, inteligência e intuição. Porque sabemos que tanto num caso como noutro é o *processo* que nos liga ao real que está em questão, seja essa realidade a da matéria (a inserção de nossa ação numa

práxis organizada) seja a do espírito (reencontro com a temporalidade absoluta, que é pura mobilidade e devir). De modo que, em relação à filosofia de Bergson, não nos é possível discorrer exatamente sobre *o que se conhece*, na melhor das hipóteses talvez possamos dizer algo sobre esse *processo de conhecimento* - esta é finalmente a razão principal que nos leva à arte, à investigação sobre a natureza e a experiência estética.

Contudo, mais do que dizer – e se queremos mesmo saber algo sobre isso – mais valioso será certamente o nosso esforço para nos colocarmos o tanto quanto possível em meio a esse processo de conhecimento. A partir de uma expressão de Bergson – "não ouçam o que eles dizem, vejam o que eles fazem" –, recorrente em *Duas fontes da moral e da religião*⁸, Vladimir Jankélévitch chama a atenção para esse propósito mais profundo da obra bergsoniana que, como diz, não exprime apenas o profundo vínculo do filósofo com a experiência vivida, significa primeiro e acima de tudo que "existem coisas que não são feitas para que se fale delas, mas feitas para que as façamos"⁹. São coisas, prossegue Jankélévitch, as mais importantes e preciosas da vida, em meio as quais a palavra puramente expressiva parece secundária, pouco convincente, miseravelmente ineficaz. "Por oposição à ótica intelectualista, geradora de aporias vertiginosas, de fantasias e pseudoproblemas, a intuição, que é ao mesmo tempo *gnóstica* e *drástica*, não se define como simpatia e como engajamento? É isto, engajar-se, e apenas isto! Não fazer conferência sobre engajamento, nem conjugar o verbo; nem engajar-se como os homens de letras, mas engajar-se para valer; por um ato imediato e primário, por um ato efetivo e drástico, por um ato sério da pessoa total; não aderir sem muita

⁸ Cf. DS, pp. 1001, 1096, 1114, 1131.

⁹ Jankélévitch, Vladimir, *Primeiras e últimas páginas*, Campinas, Papirus, 1995, p. 95.

convicção, mas converter-se à verdade apaixonadamente, isto é, com a alma inteira, como em Platão os cativos libertos"¹⁰.

Sendo por essa via tocada pela filosofia de Henri Bergson, parti para a reformulação da estrutura da tese, procurando dessa vez, por um lado, restringir basicamente a pesquisa ao âmbito da filosofia bergsoniana (inicialmente pretendia buscar uma espécie de gênese da disciplina de estética à qual julgava estar relacionada a estética bergsoniana) e, por outro, e a partir disso, ampliar a discussão sobre o papel da arte. Seguindo a trilha aberta pela própria obra de Bergson, o trabalho de escritura pretenderá, em primeiro lugar, dar conta de uma discussão possível sobre o impulso criador, em arte, mas não apenas ali, isto é, na medida em que também é esforço de invenção, sobre seus desdobramento em relação à vida social, à moral e religião. Em seguida, o propósito deverá ser o de tirar as conseqüências filosóficas dessas relações (o lugar da filosofia) para, enfim, levar a pesquisa a termo.

No primeiro capítulo estarão em causa os elementos que permitem discutir o tema da *invenção* a partir da filosofia bergsoniana, ou, o que é o mesmo, a intuição estudada a partir da relação (como composição e evolução, no sentido mesmo musical) entre percepção, esforço intelectual e criação. No segundo capítulo a discussão girará entorno do modo de inserção dessa experiência criadora no mundo, isto é, numa história, do que seja uma experiência verdadeiramente histórica e sobre suas condições de possibilidade, que se dá partir de um certo sentido da vida. Por fim, os dois sentidos da vida, a saber: o aberto e o fechado, ou, o que é o mesmo, o estático e o movente, o necessário e o contingente, o biológico e o metafísico, o da servidão e, enfim, o da liberdade, sob o

¹⁰ Jankélévitch, Vladimir., *op. cit.*, p. 97.

viés da arte e da experiência estética serão o tema do terceiro capítulo.

Este será o percurso, seus desdobramentos devem estar certamente ainda por se realizar. Fica aqui, contudo, o depoimento em forma de tese de alguém que tanto se interessa pela experiência do pensamento e que julga ter aprendido com o exemplo de Henri Bergson, em cuja Filosofia as identidades entre pensamento e ação, realidade e mudança, mudança e felicidade são tão exemplarmente reveladas.

CAPÍTULO I

ARTE E FILOSOFIA

Percepção, esforço intelectual e criação

“A inteligência é um instrumento a serviço de um espírito cuja espiritualidade está essencialmente em seu poder de invenção; se o sábio não inventa a verdade ele a descobre a golpes de invenções.”

Henri Gouhier

I.

Em “Filosofia da dança”¹¹, Paul Valéry nos apresenta uma questão particularmente interessante em relação ao tema deste trabalho. Nesse ensaio, o autor menciona a dificuldade não apenas de falar, mas, sobretudo, de explicar algo do qual ele não teve e nem teria experiência integral: a dança. Como falar algo consistente e verdadeiramente proveitoso sobre a dança sendo filósofo e não bailarino, ou seja, não tendo a experiência de como se constitui ou se executa um passo de dança, as evoluções corporais das pernas, braços, não tendo a idéia de como se evolui, inclusive, no domínio técnico dessa arte? Esta bem poderia ser a pergunta que alguém “de fora”, um artista talvez, faria à filosofia no momento em que esta se dispusesse a falar sobre a arte, ou como se costuma dizer, constituir uma Estética – e isto nos daria uma idéia do quão equidistantes podem estar artista e filósofo de algo comum que os una. Quando enfim, responde Valéry, “não se possui, para tratar dos prodígios que fazem as pernas, outra coisa que não os recursos de uma cabeça, não encontramos salvação senão numa filosofia – isto quer dizer que retomamos as coisas de muito longe com a esperança de fazer dissipar as dificuldades pela distância”.

Esta resposta pode certamente se constituir no ponto central de uma discussão geral acerca da relação entre arte e filosofia, mas aqui neste estudo sobre a filosofia bergsoniana em particular ela ganha contornos mais precisos, que podem contribuir para o aprofundamento da nossa questão inicial sobre o conhecimento da realidade e a noção de criação.

¹¹ Valéry, P., *Oeuvres*, vol. 1, Paris, Gallimard, 1957.

Freqüentemente a constituição da Estética como disciplina filosófica se baseia fundamentalmente nessa aplicação, para utilizar as palavras de Valéry, dos "recursos de uma cabeça" às questões relativas à experiência artística. É sabido que ao longo de sua obra Bergson não constituiu formalmente uma Estética, não há nenhuma obra especialmente dedicada à análise de obras de arte e do fenômeno artístico em geral ou em particular. Certamente esta falta não seria a principal razão para se negar a possibilidade de uma teoria estética do nosso filósofo, afinal, é preciso que se diga, o fato de não haver obra específica sobre o tema não inviabiliza o reconhecimento das condições de reflexão e a existência mesma de uma reflexão em Bergson sobre a experiência artística e a natureza da arte. Ainda assim, ou melhor, ainda que se dispusesse a tal empreitada, Bergson jamais poderia constituir uma reflexão sobre a arte nos moldes desta denunciada por Valéry, esta a qual não restaria outra alternativa que não aplicar os "recursos de uma cabeça" a algo do qual o corpo não tem nem pode ter experiência integral.

Reconheçamos que essa é uma das principais características da Estética tradicional, disciplina geralmente acoplada a um sistema filosófico particular, ligada e comprometida antes de tudo com a "lógica" desse sistema. Voltada para discussões sobre o belo (a arte, neste caso, vem a ser, por definição, a bela arte), a universalidade do juízo em oposição à subjetividade criadora, o papel da imaginação, a relação entre sujeito e objeto, entre arte e natureza, forma e conteúdo, idéia e representação entre outros temas, essa estética se, por um lado, se aproxima em certa medida da realidade artística ao elucidar certas "verdades" sobre ela, por outro, por se deter sobretudo no plano do pensamento abstrato, acaba por se distanciar de seu objeto concreto, assoberbando-se com questões acerca da consistência do seu próprio sistema de idéias. Assim, se a Estética

assim concebida declara a arte seu objeto e procura legitimar sua atitude especulativa em relação a ele por meio de um discurso conceitual, ao buscar fundamentar sua especificidade, pode acabar, como muitas vezes aconteceu ao longo da história, por perder seu objeto de vista e discutir de certa maneira no vazio, de tão distante da realidade empírica que lhe corresponde¹².

De uma perspectiva bergsoniana, podemos depreender que o caminho trilhado por essa Estética que se afasta de seu objeto de estudo à medida que se aprofunda em investigações de ordem conceitual na verdade pouco contribui para a arte propriamente dita, ou, mais que isto, em relação a esta última, ela é totalmente prescindível, já que a arte pode “resolver” seus “problemas” de modo artístico. Melhor dizendo, os “problemas” da arte, ou de uma arte específica, se “resolvem” na própria produção artística, não nas especulações dos filósofos! E não haveria como ser de outra forma, uma vez que a arte, enquanto arte, isto é, realidade de uma experiência específica e singular no mundo e para o mundo, só pode ser o que é se for uma atividade autônoma, que pode se alimentar e mesmo se apropriar da reflexão filosófica, tanto quanto do que de mais houver no mundo, e que nem por isso perde sua autonomia.

Nesse sentido, é lícito dizer – e o afirmamos com L. Pareyson – que uma crítica de arte, na medida em que sua natureza se distingue radicalmente da reflexão estética, seja possivelmente o que mais se aproxime do objeto artístico e o apreenda de fato, isto é, como algo

¹² Cf. Ernest Cassirer, sétimo capítulo de *A Filosofia do Iluminismo*. Nele o autor nos dá uma ampla visão histórica da estética como disciplina filosófica e de suas duas linhas básicas de evolução. Em linhas gerais, na primeira desenvolve-se uma estética de cunho estritamente conceitual, ligada e comprometida principalmente com o sistema filosófico ao qual se liga; na segunda linha, e em sentido oposto ao da primeira, desenvolve-se uma estética que busca justificar teoricamente a arte no próprio fazer artístico, não em conceitos e abstrações, na ação da fabricação e não na do conhecimento. Neste estudo Cassirer ressalta esse movimento pendular, de oscilação do estritamente conceitual ao empírico total e suas implicações nas pretensões de constituição de uma ciência aplicada aos problemas da arte.

vivo e presente no mundo¹³. De todo modo, esse conhecimento “de arte”, nos diz Bergson, que deveria partir do artista, dificilmente poderia surgir de um esteta: “Sem desconhecer o valor desse método, nem a utilidade que pode haver em rodear a obra de arte para tomar o maior número possível de vistas sobre ela, pensamos que a estética aguarda, para se constituir definitivamente, o dia em que algum grande artista fará para sua arte o que um Descartes fez por sua ciência, o dia em que ele será surpreendido em pleno ato de criação e em que terá podido extrair, das profundezas de si mesmo, os elementos de um novo *Discurso do Método*. Saberemos então por qual mecanismo a emoção e a idéia se materializam em sons e em cores, escolhem seu ritmo e sua medida. A estética será fundada solidamente, e também uma crítica de arte que não comparará apenas obras a outras obras, mas ainda e sobretudo a ela mesma, ao que ela teria sido se a matéria, que é o instrumento, não fosse ao mesmo tempo obstáculo”¹⁴. Mas e quanto ao filósofo?

Ainda que a questão da natureza, da especificidade da obra de arte e da experiência estética permeiem toda a obra filosófica bergsoniana, não há como considerar num sentido estrito a arte o objeto dessa filosofia. Em Bergson, a arte em geral e mesmo as artes, ou cada arte em particular, não é encarada como um “fora” ao qual a filosofia procura aplicar sua reflexão e incluí-la ao seu corpo próprio; ao contrário, a reflexão sobre a arte não apenas surge do problema filosófico como se constitui juntamente com ele¹⁵. Em outros termos, se há de fato uma discussão filosófica sobre arte, ou

¹³ “Ora, poética e crítica, mesmo podendo ser traduzidas em termos de reflexão, nem se incluem na estética nem se identificam com ela, porque, de preferência, fazem parte de seu objeto, isto é, da experiência estética. (...) A crítica é o espelho no qual a obra se reflete: ela pronuncia o seu juízo enquanto reconhece o valor da obra, isto é, enquanto repete o juízo com que a obra, nascendo, aprovou a si mesma”. (Pareyson, L., *Os Problemas da Estética*, São Paulo, Martins Fontes, 1989, p. 21).

¹⁴ Bergson, *Mélanges*, ano de 1914, pp.1119-1120.

¹⁵ Mostrar como isso se desenvolve na obra bergsoniana foi o principal objetivo da pesquisa de mestrado que antecedeu esta tese.

se se quiser, uma estética, esta não se destaca e nem se desenvolve de modo independente em relação à metafísica bergsoniana. Isto porque, em Bergson, arte e filosofia se relacionam não exteriormente, tal como numa abordagem de literatura comparada, mas intimamente: a filosofia não fala simplesmente sobre a arte, ela coincide com ela; e se não coincidissem, não falaria. Em outras palavras, se há em Bergson, como acreditamos, uma afinidade entre arte e filosofia, esta só pode ser uma afinidade profunda, algo como uma ligação interior à própria arte e à própria filosofia, algo, enfim, que se dê muito mais no plano de uma *experiência* do que no de um *discurso*¹⁶. Mas qual seria a experiência que um filósofo e um bailarino, para retomar a fala de Valéry, ou poeta, ou músico, poderiam ter em comum? Antes de tudo, a experiência do esforço de criação¹⁷.

II.

A idéia de criação, sobretudo em arte, é freqüentemente associada à espontaneidade. Um deixar-se levar simplesmente, principalmente pela capacidade de sentir, perceber e, conseqüentemente, imaginar, inventar, a partir de determinado estímulo externo ou interno. Avançando nesta idéia – e mesmo tendo em conta a revelação do artista moderno, que desnuda a si próprio –,

¹⁶ Vale acrescentar que dizer isto não é o mesmo que afirmar que a filosofia bergsoniana seja literatura, ou que literatura e filosofia sejam duas coisas indistintas para nosso filósofo, nem tão pouco, como ressalta Gouhier, que “a função do filósofo se confunda com a operação do artista. (...) A arte entra na metafísica para lhe fornecer a imagem engrandecedora de um ato criador”. (Gouhier, “Introdução”, in BERGSON, *Oeuvres*, p. 29).

¹⁷ Acreditamos que, em Bergson, uma reflexão sobre o fenômeno artístico seja inerente à própria constituição do método filosófico, já que o conhecimento a que este se reporta diz respeito antes de tudo a uma *experiência* e à compreensão desse tipo de experiência, ou seja, à *Intuição*. E dessa perspectiva intuitiva, a idéia de estética num sentido mais estrito, ou a idéia de uma estética bergsoniana de direito, perde sentido totalmente, e mesmo a pertinência da questão sobre se a estética seria ou não aqui uma espécie de subsidiária da própria metafísica, ou simplesmente metafísica se apaga, se desfaz.

talvez encontremos ainda que a potência criativa seja inversamente proporcional ao esforço de elaboração da obra que dele resulta: tanto mais imbuído em sua visão ou percepção especial, tanto menos esforço despenderá o espírito criador; e, de modo inverso, onde mais houver contato material, trabalho, resolução de problemas, fabricação enfim, menos a intuição incidirá.

Mas será mesmo assim? O que pode pretender, por exemplo, o poeta-ferramenteiro? Seu trabalho, como em E. A. Poe, dirige-se antes de tudo à produção de um *efeito*¹⁸. Diz o poeta preferir começar com a escolha de um *efeito* – sem jamais perder de vista a “originalidade”, a “fonte de interesse acessível” ao artista –, “*efeitos* ou *impressões* mais apropriados à ocasião, aqueles aos quais o coração, o intelecto, ou, de um modo mais geral, a alma esteja mais propensa”¹⁹. “Cada ação que mereça ser assim chamada deve ser estudada profundamente até que o nó seja desfeito; somente tendo sempre presente o desfecho é que se pode dar à ação um caráter consistente”. Um tal efeito – neste caso, menos uma consequência secundária do que o próprio núcleo do processo criador, e justamente em virtude disto – está relacionado, assim, a uma certa *tensão*, a qual, por sua vez, será diretriz da ação em face de um sistema complexo de representações em vias de ocupar o intelecto. Em oposição ao esforço intelectual, que está relacionado à *tensão*, há a alternativa de uma atitude de relaxamento em face desse mesmo

¹⁸ “Muitos escritores – poetas em especial – preferem deixar compreendido que compõem sob uma espécie superior de frenesi – uma intuição extasiante – e realmente haveriam de estremecer ao deixar que o público espreitasse, por detrás da cena, as elaborações e vacilações do pensamento bruto, as proposições verdadeiras que só aparecem no último momento, as inúmeras visões que não chegam à maturidade nem à plena clareza, as proposições plenamente amadurecidas abandonadas em desespero como injustáveis, as escolhas e rejeições cautelosas, as penosas rasuras e intercalações; em uma palavra: as rodas e pinos, os aparelhos dos cenários, as escadas e os alçapões, as penas de pavão, a tinta vermelha e o retalho preto, os quais, em noventa e nove por cento dos casos, constituem as propriedades da *hístrio* literária” (POE, E. A., “A Philosophy of Composition”. IN: *The Portable Edgar Allan Poe*, New York, Penguin, 1977, p. 551).

¹⁹ POE, obra citada, p. 550 e ss.

sistema representacional. Bergson, especialmente em *L'Effort Intellectuel*, nos mostra as razões desse ato criador, produtor de efeitos ou impressões, estar relacionado a uma tensão e a um esforço, e não a um relaxamento ou simples deixar-se levar do espírito. E ainda, que esse esforço diz respeito a uma atividade intelectual a qual, por sua vez, não se destaca de uma ação concreta, "fabricante", sobre a qual a própria matéria a ser trabalhada exerce também influência.

Uma ação pode ser direcionada por uma atividade intelectual na qual os elementos representacionais se organizam seguindo as regras de um jogo relacional do qual eles já participam. Isto seria o que, em Bergson, entenderíamos por reprodução. Num extremo oposto, há a possibilidade de uma atividade de invenção ou criação, na qual as representações se organizam em torno de uma fonte indeterminada de formas e relações, as quais se configuram à medida que se realizam como produto dessa mesma ação. Repetição e imprevisibilidade encontram-se, pois, cada qual a sua vez, na base geradora de toda atividade produtora, a qual demandará um esforço maior na medida em que a imprevisibilidade ditar as regras e os procedimentos para sua realização. Para reproduzir o que já existe, ao contrário, é preciso deixar-se levar apenas, seja pelo hábito, por uma atitude mecânica ou simplesmente pela tendência (a reproduzir) da própria natureza. Neste caso, e em se tratando da atividade da escrita, "o espírito labora a frio, combinando idéias entre si, há muito vazadas em palavras, que a sociedade lhe entrega em estado sólido. No outro, parece que os materiais fornecidos pela inteligência entram previamente em fusão, e que se solidificam em seguida de novo em idéias agora nutridas pelo próprio espírito: se essas idéias acham palavras preexistentes para as exprimir, isso constitui para cada uma o efeito da boa-sorte inesperada; e, na verdade, sempre foi preciso ajudar o acaso, e forçar o sentido da palavra para que se modelasse

o pensamento. O esforço agora é doloroso, e o resultado aleatório, mas é somente então que o espírito se sente ou se crê criador”²⁰.

É, pois, no próprio produto da ação, levando-se em conta as reações interiores e a *forma* que ele realiza, que encontramos tudo o que é necessário para distinguir “o pensamento que se deixa viver” daquele que “se concentra e faz esforço”. No caso de uma invenção ou criação, a ação é direcionada por uma tensão e não por um relaxamento em virtude da atividade estar vinculada à promoção de um tipo particular de experiência, a da novidade – originalidade a qual, por princípio, não se encaixa nos moldes já dados pelas experiências já vividas. Criar exige, pois, um trabalho intelectual intenso, voltado à subversão do sistema representacional ordinário e habitual em proveito da melhor adequação entre uma origem e seu destino. Para retomar Poe, o *efeito* ao qual o espírito estaria mais propenso e que o poeta tem todo o tempo em vista não deve ser senão a determinação de uma moldura possível – dentre uma infinidade de outras igualmente possíveis – e, portanto, de uma unidade, para uma individualidade em vias de se constituir: no caso, a obra.

Criar imaginativamente é resolver um problema, ressalta Bergson citando M. Ribot. E acrescenta: “Ora, como resolver um problema de outra maneira que não o supondo solucionado?”²¹. Fazendo referência menos a uma síntese de representações situadas num mesmo plano de consciência (o puramente abstrato) do que ao movimento pelo qual uma representação simples (pura abstração) se desenvolve em imagens (algo concreto, efetivo), Bergson introduz a noção de *esquema dinâmico* nas condições de gênese e de inteligibilidade do real-fenomenal: da percepção primordial à

²⁰ DS, p. 1014.

²¹ ES, p. 946-947.

realização efetiva, a ação criadora deverá ser mediada por um movimento constante de transformações, sugeridas pelo objeto percebido, das relações abstratas entre si em imagens concretas capazes de recobrir esse mesmo objeto percebido. Seja reprodução, seja invenção ou criação, todo processo de realização (passagem do abstrato para o concreto) é mediado pela ação esquemática, segundo Bergson, “uma atitude intelectual destinada tanto a preparar a chegada de uma certa imagem precisa (como em relação à memória), quanto a organizar um jogo mais ou menos prolongado entre imagens concretas capazes de nele se inserirem”²². É, contudo, no esforço de invenção que encontramos as formas mais altas de esforço intelectual. A imprevisibilidade seria responsável pela tensão, pelo “nó”, pela “hesitação toda especial na qual se encontra a característica do esforço”, a qual apenas uma ação verdadeiramente livre pode em alguma medida resolver, pois a experiência de produção, neste caso, deve estar relacionada não a uma descrição de relações formais pré-existentes, mas à constituição de relações novas e atuais, originalmente correspondentes, isto é, correspondentes à organização da própria experiência do devir²³. O *esquema* seria então algo próximo dessa “solução suposta”, porém não prévia e em nada comparável a uma idéia pré-concebida ou pré-existente. O esquematismo bergsoniano relaciona-se à idéia de uma imanência total da forma em suas realizações graduais – a qual não tem nem conteúdo próprio nem realidade independente – escapando assim à antinomia tradicional do Uno e do Múltiplo, uma vez que só pode ser pensado num contexto antiplatônico em que o molde do ser puro e estático dá lugar à individuação do próprio tipo.

²² ES, p. 957.

²³ “À medida que o inventor realiza os detalhes de sua máquina, ele renuncia a uma parte daquilo que ele queria obter, ou ele obtém outra coisa. Da mesma maneira, os personagens criados pelo romancista e pelo poeta reagem à idéia ou sentimento que estão destinados a exprimir. Aí está, sobretudo, a parte do imprevisto; ela está, pode-se dizer, no movimento pelo qual a imagem se volta para o esquema para modificá-lo ou fazê-lo desaparecer” (BERGSON, *Oeuvres*, ES, p. 948).

Se, como se diz aqui, a ação criadora consiste basicamente na transformação da matéria com vistas a um fim – um *efeito*, como vimos –, vemos que a relação existente entre idealização e produção de uma obra é, antes de tudo, uma relação de identidade, já que a composição é “processo de maturação”, algo que se dá num tempo real, numa temporalidade que é essencialmente mudança, movimento contínuo em que perceber e produzir – ou, se se quiser, em que o problema e sua solução – só podem se realizar num gesto único. O exemplo que o próprio Bergson nos oferece a respeito do esforço corporal realizado para aprender um movimento complexo de dança pode bem nos ajudar a compreender melhor sua noção de esquema dinâmico e, a partir dele, a natureza da ação verdadeiramente criadora.

Para realizar um movimento complexo de dança, nos diz Bergson, começamos por percebê-lo. Para aprendê-lo, começamos por ver dançar. Em seguida, é preciso memorizar o movimento e executá-lo, ou seja, dar aos nossos olhos uma “impressão semelhante” àquela que nossa memória guardou. Mas o que poderia guardar, num primeiro momento, nossa memória? Não se pode dizer que seja uma impressão nítida e definitiva do movimento visto, pois dizer assim implicaria considerar que não há movimento a aprender e que, na verdade, já vemos bem a dança mesmo desconhecendo-a completamente: “ora, é evidente que, se para aprender essa dança, é preciso que se comece por ver sua execução, inversamente, não a vemos bem, em seus detalhes e mesmo em seu conjunto, senão quando já temos algum hábito de dançar”²⁴. A imagem definitiva – a dança plenamente aprendida – não deverá ser, pois, a primeira imagem da qual iremos nos servir; esta deverá sofrer variações,

²⁴ ES, p. 950.

tornar-se progressivamente mais precisa ao longo do aprendizado que ela própria está encarregada de dirigir.

Uma tal imagem não seria puramente visual, como ressalta Bergson, trata-se de uma imagem também motriz, uma vez que diz respeito a uma evolução. E o que poderia ser uma imagem parcialmente visual, parcialmente motriz, ou melhor, visual e motriz ao mesmo tempo? Algo muito próximo daquilo que Bergson chama de *esquema*: uma indicação de configuração, que aproxima as lembranças adquiridas da imagem em formação e vice-versa; ou, para ser mais precisa, um “desenho de *relações*, sobretudo temporais, entre as partes sucessivas do movimento a ser executado”. A amplitude dessa espécie de vai-e-volta entre o esquema e a imagem está diretamente relacionada à intensidade do esforço despendido para realizar o movimento. Saber dançar, neste caso, significa obter de nosso corpo os movimentos sucessivos correspondentes ao modelo que o esquema, supostamente completo, propõe. “Essas lembranças de sensações motrizes, à medida que se revivificam, convertem-se em sensações motrizes reais e, conseqüentemente, em movimentos executados”²⁵.

Para que o esquema seja recoberto pelas sensações motrizes correspondentes à dança, é necessário, pois, que haja uma variedade de imagens motoras parciais à disposição e que elas, juntas, o preencham plenamente. Assim sendo, para que se contraia o hábito do movimento novo e complexo de dança é preciso que já se tenha o hábito dos movimentos elementares nos quais a dança se compõe. “Refundir” novas combinações de movimentos elementares significa, pois, criar um movimento novo, aprendê-lo inteiramente. A dificuldade agora está em que a experiência já vivida ou hábito dos movimentos elementares essenciais à composição do movimento

²⁵ ES, p. 951.

novo estão ligados a outras combinações, que compõem outros movimentos mais ou menos complexos, mas que não têm qualquer relação ou proximidade com aquele que se pretende realizar. Ao contrário, podem até ser antagônicos. Em se tratando de uma valsa – e é à valsa que Bergson se refere em seu texto –, “o hábito de andar, por exemplo, contraria a tentativa de dançar”. Em outros termos, o hábito adquirido de movimentar-se desta ou daquela maneira, em função desta ou daquela necessidade, transforma-se num verdadeiro empecilho para a realização dos passos de valsa. O esquema seria, nesse sentido, uma abertura de caminho, um contorno sugestivo para a nova forma, a nova moldura para a experiência da nova dança.

Essa necessidade de o esquema conduzir gradualmente as imagens múltiplas elementares a um novo *modus vivendi* caracteriza-se por uma espécie de “atraso” no processo de realização do movimento. Trata-se de um “atraso *sui generis*, feito de tentativas, de ensaios mais ou menos frutíferos de adaptação de imagens ao esquema e do esquema às imagens”, e no qual o sentimento de esforço pode melhor ser expresso. Seja numa evolução corporal, seja numa evolução intelectual, em geral, “quando muitas imagens diferentes estão em jogo, é porque nenhuma delas satisfaz inteiramente às condições do esquema”, o que faz com que este tenha de modificar-se por si mesmo para obter o desenvolvimento em imagens. “Em parte alguma esse jogo é tão visível quanto no esforço de invenção”. Nele há um sentimento nítido de uma *forma* em organização, uma *forma* variável (não fixa nem pré-determinada), porém anterior (e não pré-existente) aos elementos que devem se organizar; há ainda uma concorrência entre esses elementos que devem melhor se adaptar à sugestão do esquema; por fim, há um equilíbrio – no caso de a criação se realizar –, que significa adaptação recíproca entre *forma* e *matéria*. “Assim é para o esforço de

invenção, tomado em alguns segundos, ou que exija anos”²⁶. Ele é, sobretudo, processo de maturação, evolução, realização material, construção, elaboração temporal. Temporalidade essencialmente musical.

III.

A ligação dos elementos no tempo. É essa a música que soa ao ouvido criador²⁷. Uma música não só para os ouvidos, mas de e para todos os sentidos. Ou, para ser mais precisa, uma imagem sonora que, à semelhança de uma música propriamente dita, que liga as notas e seus sons numa melodia, constitui-se numa espécie de ligação interior dos elementos envolvidos entre si e, ao mesmo tempo, nos meios pelos quais esses elementos darão forma à unidade criada. Pode-se dizer que, da perspectiva bergsoniana, as leis da música revelam em alguma medida o desenrolar do pensamento, o qual não se reduz a uma racionalidade estrita, mas alcança a dimensão especificamente humana da temporalidade da consciência. A música nos dá o próprio tempo, pois é origem, emoção original, realidade do puro devir, e, ao mesmo tempo, nos dá os meios pelos quais apreendemos essa realidade essencialmente temporal.

²⁶ ES, p. 952-953.

²⁷ “A arte do escritor é semelhante à arte do músico; mas não acreditemos que a música de que se trata aqui seja dirigida simplesmente ao ouvido, como se imagina ordinariamente. Um ouvido estrangeiro, por mais habituado que esteja à música, não fará diferença entre a prosa francesa que achamos musical e a que não o é, entre o que está perfeitamente escrito em francês e o que está apenas aproximativamente: prova evidente de que se trata de coisa totalmente diferente de uma harmonia material de sons. Na realidade, a arte do escritor consiste sobretudo em nos fazer esquecer que ele emprega palavras. A harmonia que ele busca é uma certa correspondência entre as idas e vindas de seu espírito e as de seu discurso (...). O ritmo da palavra não tem, pois, outro objetivo além de reproduzir o ritmo do pensamento; e o que pode ser o ritmo do pensamento senão aquele de movimentos nascentes, apenas conscientes, que o acompanham?” (BERGSON, *Oeuvres*, ES, p. 849).

O que torna a música paradigmática para o bergsonismo é, sobretudo, o seu carácter sugestivo. Sugestão se opõe aqui à representação. E, neste ponto em especial, é a música que aproxima Bergson das artes de seu tempo. Como acontece em relação, por exemplo, à música de Debussy, ou “música da duração”, nas palavras do filósofo. Um dos aspectos originais deste artista que talvez mais o aproxime da filosofia bergsoniana – e que aqui mais nos interessa ressaltar – está no modo de composição com o qual trouxe à tona uma nova concepção de temporalidade narrativa: “em que a descoberta de acontecimentos sonoros, ou de segmentos mais antigos, obriga a uma constante atenção, formulada por uma *consciência participante*”²⁸. Em termos gerais, contrariamente aos procedimentos dos músicos que o antecederam mais proximamente (clássicos e românticos, por exemplo), que escolhiam um tema específico e o desenvolviam no decorrer da peça, a música de Debussy perseguia, pode-se dizer, “intenções musicais” feitas sobretudo de materiais sonoros – timbres variados, escalas, gamas de tons – que poderiam aparecer e desaparecer sem buscar qualquer desenvolvimento; ou poderiam hesitar e se voltar algumas vezes sobre si mesmos antes mesmo de se desenvolverem, fazendo com que o tema ou a idéia principal da obra passasse a ter duração efêmera, isto é, um desenvolvimento não linear ao longo do discurso musical. Discurso não linear, contudo expressivo e, dada sua imprevisibilidade, impróprio a uma elaboração lógica à maneira ortodoxa. “Em Debussy, a música é um afeto imaterial como que encarregado de penetrar no eu interior daquele que o escuta. A hipnose advém por meio de um simples esquema sonoro”²⁹. Para Bergson, os processos artísticos possuem, ainda que sob uma forma mais sutil, mais “espiritualizada”, as características mesmas dos processos pelos quais normalmente se obtém o estado de hipnose. A

²⁸ KREMER, J-F., *Les Préludes pour piano de Debussy en correspondance avec À la Recherche du Temps Perdu de Marcel Proust*, Paris, Kimé, 1996, p. 80.

²⁹ KREMER, J-F., obra citada, p. 62.

arte precisa primeiramente nos desligar de nossos hábitos perceptivos, já que estes, como vimos acima, constituem-se num verdadeiro empecilho para a percepção de uma novidade, de uma originalidade. A qual, por sua vez, não nos pode ser dada, mas unicamente recriada em nós, a partir de um esforço próprio que tem como ponto de partida uma imagem não plenamente definida, um efeito, um contorno enfim, sugestivos. Como numa composição de Debussy, na música, declara nosso filósofo, “o ritmo e o compasso suspendem a circulação normal das nossas sensações e idéias fazendo oscilar a nossa atenção entre pontos fixos (...). Se os sons musicais agem mais poderosamente sobre nós do que os da natureza é porque a natureza se limita e exprimir sentimentos, ao passo que a música no-los sugere”³⁰. É próprio de uma arte particularmente sugestiva imprimir sentimentos, muito mais do que expressá-los, representá-los por meio de sons ou palavras. Melhor dizendo, é sugestiva a arte que, ao se expressar, visa imprimir: um processo antes de tudo, processo de auto-realização para uma consciência participativa, movimento de organização interna, o qual, no caso do escritor, “consiste sobretudo em nos fazer esquecer que emprega palavras”, e por meio do qual o artista, à semelhança do músico, “busca certa correspondência entre as idas e vindas de seu espírito e de seu discurso”.

IV.

É de fundamental importância, no nosso entender, apontar a pertinência histórica da compreensão musical bergsoniana, sobretudo porque, como sublinha o próprio Bergson, esta se origina menos de uma hipótese do que de uma experiência. Contudo, não se pode deixar de ressaltar a especificidade dessa compreensão musical do ponto de vista epistemológico: no plano teórico Bergson procura

³⁰ DI, p. 14.

dissociar a música como fato histórico (circunscrita, portanto, a um tempo e lugar específicos) da música como *fenômeno temporal universal*³¹, visando lançar a discussão ao âmago da questão do impulso criador. Nas artes particulares, é verdade, mas não só ali: “Criação significa emoção. Não se trata somente da literatura e da arte. Sabemos o que uma descoberta científica implica de concentração e de esforço. O gênio foi definido como longa paciência. (...) É (a emoção) que impele a inteligência para frente, apesar dos obstáculos. Ela sobretudo é que vivifica, ou antes, que vitaliza, os elementos intelectuais com os quais fará corpo; junta a todo o momento o que se poderá organizar com eles, e obtém finalmente do enunciado do problema que ele se expanda em solução”³².

Uma tal emoção diz respeito não à sensação física e seu equivalente psicológico. A emoção criadora em nada se assemelha à emoção comum, isto é, às afecções resultantes de sensações e de associações de idéias, e não se reduz, como estas, acrescenta nosso filósofo, à transposição psicológica de uma excitação física. Para Bergson, há uma emoção cuja origem não se encontra no corpo físico, como uma afecção corporal, mas diz respeito diretamente ao espírito. Diz respeito antes ao contato com a pura temporalidade, que é duração, com a evolução do pensamento em harmonia com o próprio movimento propulsor da vida. Sobre esses dois tipos de emoção, diz-se ainda do primeiro tipo, ou seja, sobre a emoção comum, que é *infra-intelectual*, consecutiva a uma idéia ou imagem representada; em relação a ela “o estado sensível resulta precisamente de um estado intelectual que nada lhe deve, que se basta a si mesmo e que, se lhe sofrer o efeito por ressonância, perde dele mais do que recebe. É a agitação da sensibilidade pela representação que nele desemboca; é dela que em geral se ocupam

³¹ Cf. CAPOGRECO, N., IN: *Henri Bergson : esprit et langage*, Sprimont, Pierre Mardaga, 2001.

³² DS, p. 1013.

os psicólogos, é nela que se pensa quando se contrasta a sensibilidade com a inteligência ou quando se faz da emoção um vago reflexo da representação". Enquanto que sobre a emoção criadora chamar-se-ia de *supra-intelectual*, "se a expressão não evocasse imediatamente, e exclusivamente, a idéia de certa superioridade de valor; trata-se, isto sim, de certa anterioridade no tempo, e da relação daquilo que engendra com o que é engendrado. De fato, só a emoção do segundo gênero pode tornar-se geradora de idéias"³³. Neste sentido, as idéias de *emoção* e *percepção*, em Bergson, esclarecem uma a outra, na medida que esta última é encarada, antes de tudo, no seu sentido estético, isto é, como *simpatia*: inserção de uma personalidade (singularidade) no movimento vital (totalidade) e, por conseguinte, ocasião de revelação – isto é, de realização em atos – dessa natureza no mundo.

Entendida dessa maneira, e oposto mesmo ao que um julgamento comum poderia estabelecer, não é a percepção que "provoca" a emoção, que determina ou seleciona as lembranças, não é ela, enfim, responsável por suscitar a emoção. Tudo se passa de modo inverso: é a emoção que configura o essencial da percepção. Do mesmo modo, não é a visão ou audição, por exemplo, que nos fazem buscar uma lembrança semelhante que propiciem o reconhecimento do visto e do ouvido, mas "a verdade é que é a lembrança que nos faz ver e ouvir; e que a percepção seria incapaz, por si só, de evocar a lembrança que a ela se assemelha, já que para isso seria preciso que ela já tivesse tomado forma e fosse suficientemente completa; ora, ela apenas torna-se percepção completa e adquire forma distinta por meio da própria lembrança, a qual se insinua nela e lhe fornece a maior parte de sua matéria"³⁴. Assim, e para recuperarmos um dos exemplos de relação entre

³³ DS, p. 1012.

³⁴ ES, p. 944.

percepção e lembrança mais significativos da história da literatura, não é o gosto da *madeleine* que traz a infância de Combray para Marcel, mas é a infância “perdida”, isto é, esquecida, guardada no “subsolo da consciência”, que “se coloca” no gosto da *madeleine*. Dito de outro modo, do ponto de vista bergsoniano, a sensação – no caso, o gosto – surge para o espírito do romancista como uma ocasião especial, única, singular – e, é preciso que se diga, que poderia nunca vir a surgir – a qual seu inconsciente, sua memória integral, o eu temporal, verdadeiro (ou verdadeiramente vivo), não apenas encontrou, mas, num sentido mais preciso, criou para se manifestar. Torna-se assim perfeitamente clara e compreensiva a felicidade alegada pelo escritor ao “perceber” esse momento único, em que se pode sentir verdadeiramente a vida³⁵.

Momento que, também do ponto de vista bergsoniano, não possui nada de contemplativo, isto é, de passividade, mas, ao contrário, só se completa verdadeiramente numa existência, numa elaboração formal (forma que é ao mesmo tempo conteúdo, porque, como vimos, já não se trata mais de representações, símbolos estáticos que visam transportar para o plano da imobilidade o movente, mas um movimentar-se que é, acima de tudo, passagem, transformação). No caso do escritor, essa criação se realiza como obra literária³⁶. É por meio desta que sua experiência dá-se realmente a conhecer: antes de tudo e principalmente, a si mesmo. De todo modo, e para além do âmbito artístico, o eu profundo, o eu das profundezas de nós mesmos, nos diz Bergson, está sempre aguardando uma ocasião (geralmente rara, já que a maior parte do

³⁵ “Assim, o que acabava de deleitar o ser três ou quatro vezes suscitado em mim talvez fossem mesmo fragmentos de existência subtraídos ao tempo, mas essa percepção, embora de eternidade era fugidia. E não obstante eu sentia *como o único fecundo e verdadeiro* o prazer que ela me concedera em raros intervalos de minha vida”. (Proust, M., *O tempo redescoberto*, São Paulo, Globo, p.155) – grifo nosso.

³⁶ “Esse meio que se me afigurava o único, que era senão a feitura de uma obra de arte?” (Proust, M., obra citada, p. 158).

tempo permanecemos ligados, por uma questão de sobrevivência, à vida prática e portanto à superfície da nossa personalidade e à exterioridade) para se recolher num ponto e, a partir dele, fazer brotar uma ação que, originária desse todo, irá projetá-lo por inteiro no exterior e, ao mesmo tempo, remodelá-lo completamente. É, enfim, por meio desse ato livre e criador, que temos acesso a nós mesmos, isto é, a esse conhecimento mais preciso de nós mesmos e também da realidade da qual fazemos parte.

Henri Gouhier, na introdução às obras completas de Bergson, enuncia sem rodeios a pergunta sobre o que é, afinal, a emoção criadora do bergsonismo. E nos reenvia à declaração de Bergson, conferência de 1930, sobre sua experiência pessoal: “Gostaria de retornar a um assunto sobre o qual já falei, a criação contínua de imprevisível novidade que parece se seguir no universo. De minha parte, acredito experimentá-la a cada instante”³⁷. O que emocionara e emocionaria Bergson a qualquer tempo, prossegue Gouhier, é o fato simples da existência do novo, ou melhor, a percepção da *novidade radical* em cada instante da vida e em tudo que vive. Algo que, em termos bergsonianos, define-se como *imprevisibilidade*. “Não se trata, pois, de pseudo-novidade que seria virtual antes de ser atual, que estaria por aí, escondida, antes de aparecer, que seria imprevisível unicamente porque nosso entendimento não teria a força de vê-la. A emoção de Bergson não se liga a uma falta de nosso espírito mas à plenitude da existência: *é o ser redescoberto com o tempo*”³⁸.

Em resumo, entende-se que o processo do conhecimento, em Bergson, não apenas não se restringe aos mecanismos intelectuais superficiais, os quais não podem explicar a si próprios, isto é, são

³⁷ PM, p. 1331.

³⁸ GOUHIER, H., in Bergson, H., *Oeuvres*, Introdução, p. XXI.

instrumentais e em si desprovidos de significação³⁹, como também precisa ser entendido a partir do contraste entre duas de suas instâncias, a saber, a do conhecimento abstrato (contemplação) e a da emoção criadora (intuição). A significação verdadeira só pode advir como resultado de uma emoção; não é o mesmo que decodificação simbólica e não se dá a partir de uma representação pré-existente. Emoção que implica lançar-se na pura mobilidade e que por sua vez está relacionada muito mais à vontade do que à razão. Assim acontece em relação às formas de arte e suas poéticas, à filosofia e seu método, e em relação às máximas morais: aquelas oriundas de uma emoção original (causa e não efeito das representações) se impõem a partir de um impulso determinado, uma orientação, não de uma determinação racional. Isto equivale dizer que o Conhecimento pressupõe, necessariamente, a *Experiência*. “Em vão se alegará que esse salto adiante não supôs atrás de si nenhum *esforço criador*, que não exista aqui nenhuma invenção comparável àquela do artista. Isso seria esquecer que a maior parte das grandes reformas alcançadas pareceram em princípio irrealizáveis, e que o eram de fato. Elas não poderiam se realizar senão numa sociedade cujo estado de alma fosse já aqueles que elas deveriam introduzir para sua realização; mas existia ali um círculo do qual não se sairia se uma ou várias almas privilegiadas, tendo dilatadas em si a alma social, não tivessem rompido o círculo levando atrás de si a sociedade. Ora, esse é o milagre mesmo da criação artística. Uma obra genial que começa mesmo por desconcertar, poderá criar pouco a pouco unicamente por sua presença uma concepção de arte e uma atmosfera artística que permitam compreendê-la; ela então se

³⁹ O interesse, que seja mesmo o do cientista pelo seu problema, não existe à parte do trabalho intelectual, ou seja, não há como explicar que um interesse isolado da inteligência possa captar sozinho os elementos necessários para o saber em questão e em seguida conduzi-los de volta a ela para que esta os organize e constitua, por fim, sua descoberta. O que se afirma é que é uma emoção muito particular que dá o ânimo, que “vivifica”, “vitaliza”, os dados que a própria inteligência apreendeu, ou seja, que estiveram todo o tempo com ela e não fora dela, e com os quais criará as soluções para os problemas em questão.

tornará genial retrospectivamente: do contrário permaneceria o que era no começo, simplesmente desconcertante”⁴⁰.

Num ato menos refletido poder-se-ia mesmo supor – e muitos adversários de Bergson já o escreveram – que a intuição bergsoniana estivesse no plano da contemplação. Mas, para Bergson, na esfera da contemplação é que se encontram justamente a atividade puramente racional, as idéias e os conceitos fixos! Contemplação é sinônimo de imobilidade, espécie de torpor e encantamento pelas idéias, enquanto que a intuição bergsoniana é justamente o colocar-se em movimento, é *criação*.

Voltamos, assim, à música. Esta, entendida então como produção intencional do tempo, dá sentido à atividade intelectual humana, uma vez que remonta, intrinsecamente, à sua gênese e à sua própria inteligibilidade, em seus diversos graus de complexidade. Como vimos dizendo até aqui, em meio a essa reflexão não é só a concepção de arte de Bergson que está em pauta, mas também, e principalmente, a sua própria concepção de filosofia. A ação criadora deve estar na base de todo conhecimento⁴¹. O que não significa negar pura e simplesmente a racionalidade operante do indivíduo, tampouco de retomar o tema da criação pelo outro extremo, de um ocultismo ou intuicionismo místico. Em Bergson, a música coincide com o fenômeno da temporalidade, que é duracional, ao mesmo tempo em que situa o plano metodológico de acesso a ela; afasta a investigação da esfera mística e, ao mesmo tempo, das armadilhas de um racionalismo estreito, fazendo-a erguer-se sobre o plano da experiência efetiva.

⁴⁰ DS, p. 1038.

⁴¹ Frequentemente “sucumbimos à ilusão de que o principal é discorrer sobre as coisas e que as conhecemos suficientemente quando sabemos falar delas. Mas só se compreende, só se conhece o que se pode em alguma medida reinventar.” (PM, p. 1327) – grifo nosso.

V.

“Repudiamos, pois, a facilidade. Recomendamos uma certa maneira difícil de pensar. Prezamos acima de tudo o esforço. Como alguns puderam se enganar? Não diremos nada dos que queriam que nossa ‘intuição’ fosse instinto ou sentimento. Nenhuma linha do que escrevemos se presta a tal interpretação. Em tudo o que escrevemos há a afirmação contrária: nossa intuição é reflexão. (...) Tensão, concentração, tais são as palavras pelas quais caracterizamos um método que requer do espírito, para cada novo problema, um esforço inteiramente novo”⁴².

Vencer, primeiramente, a resistência da matéria. Não no sentido de transcendê-la, mas antes, no sentido de superar os velhos hábitos – ligados por sua vez, às necessidades ou às contingências da vida social – em torno dos quais essa matéria vem primeiramente, e naturalmente, associar-se. Ultrapassar as imagens e formas rígidas que se interpõem entre o indivíduo e sua consciência. Em favor de uma temporalidade – musical – Bergson recusa a dimensão estática do pensamento, privilegiando o contato, a experiência qualitativa que, a rigor, não pode ser transposta ou traduzida pela linguagem comum. Tampouco pela linguagem conceitual. “Os conceitos são exteriores uns aos outros, como se fossem objetos no espaço. E têm a mesma estabilidade que os objetos, sobre cujo modelo foram criados. (...) são elementos mais leves, mais diáfanos, mais fáceis de manejar pela inteligência do que a imagem pura e simples das coisas concretas; com efeito, já não são a própria percepção das coisas, mas a representação do ato pelo qual a inteligência se fixa sobre elas. Já não são portanto imagens, mas símbolos”⁴³. A via de

⁴² PM, p. 1328-1329.

⁴³ EC, p. 631.

expressão filosófica, em Bergson, é a via musical. E isto a aproxima muito da literatura: aqui a arte da escrita e o discurso filosófico obedecem a um mesmo esquema expressivo, coincidente, por sua vez, com o esquema fundador da obra. Se a ação criadora é conhecimento imprescindível que o pensamento que o realiza seja criador.

Como se disse anteriormente⁴⁴, ainda que se considere possível, a música não se constitui para Bergson num meio de substituição pura e simples da fórmula escrita pela musical. A música é antes reveladora de uma individualidade, de uma singularidade, de uma interioridade em si mesma irreduzível a uma racionalidade lógica e vazia. A duração não é um conceito, ou uma idéia, uma construção abstrata; a realidade temporal não está nos instantâneos dados ao longo de um deslocamento, mas na própria mobilidade. Que, por princípio, não pode ser dada, representada, dita, recomendada. A linguagem precisa fixar os elementos, e a representação de um movimento é justamente imobilidade. A apreensão do tempo só pode se dar de maneira temporal e, portanto, individual – em meio ao movimentar-se de uma consciência –, como percepção “polifônica” dos estados passados (memória) em vias de expansão e de desenvolvimento nos estados presentes. No caso da escrita, o escritor precisa jogar com os símbolos da linguagem, relacionando-os entre si no tempo, fazendo com que se interpenetrem e se desenvolvam a partir da sucessão dos acontecimentos, ao invés de deixar, por um lado, seguirem a tendência espontânea da linguagem, que privilegia o encadeamento lógico e a exatidão, ou, por outro, sucumbirem à heteronomia de uma legislação formal e restritiva. É o movimento criador, impresso na forma criada, que o leitor deverá recuperar e, em certa medida, refazer por si próprio. Ele coincidirá

⁴⁴ Mais precisamente, no segundo capítulo do nosso primeiro trabalho sobre “a questão estética em Bergson”.

com o estilo do escritor e, por meio deste, será levado a adotar uma certa posição, não habitual e ordinária, em relação ao que vê, ao que sente, ao que pensa.

Em termos bergsonianos, tanto para a filosofia quanto para a literatura, o estilo não deverá opor resistência, pois a virtude de uma obra está precisamente em colocar seu leitor em contato com a experiência que a promoveu, não propriamente com os símbolos que pretensamente a representariam. O ritmo desempenha, neste sentido, um papel fundamental. É ele o responsável por permitir que o leitor tome contato com o pensamento do escritor antes mesmo que as palavras venham dar à expressão “cor e nuance”. O ritmo, segundo Bergson, esboça o sentido da frase “verdadeiramente escrita”. Daí a recomendação de que uma “leitura em voz alta” venha no início do aprendizado. Como professor no Collège de France Bergson chegou a colocar em prática tal procedimento, como declara numa nota da Introdução a *La Pensée et le Mouvant*: “Nesta aula havíamos tomado como exemplo uma página ou duas do *Discurso do Método*, e tentamos mostrar como as idas e vindas do pensamento de Descartes, cada uma com direção determinada, passam do espírito de Descartes para o nosso somente pelo efeito do ritmo, tal como a pontuação o indica, tal como indica sobretudo uma leitura correta em voz alta”⁴⁵. Um bom leitor, neste sentido, é, como mostra o mestre, um bom imitador. Ou, em termos bergsonianos, um perfeito recriador. A leitura em voz alta desempenha aqui o papel da apreensão sintética do sentido por meio de uma estrutura rítmica que deve anteceder a análise semântica. Assim, o movimento que o espírito realiza durante a leitura de uma obra “verdadeiramente escrita” deverá ser, ao fim e ao cabo, um movimento na direção contrária à marcha habitual da inteligência, a partir da qual, ressalta Bergson, pensar consiste em ir dos conceitos às coisas e não o

⁴⁵ PM, p. 1327.

contrário. Assim como à literatura, à filosofia cabe inverter a marcha habitual do pensamento: “Ou não há filosofia possível e todo conhecimento das coisas é um conhecimento prático orientado pelas vantagens que podemos tirar delas, ou filosofar consiste em se colocar no próprio objeto por um esforço de intuição. (...) A análise opera sobre o imóvel enquanto a intuição se coloca na mobilidade ou, o que é a mesma coisa, na duração. (...) Da intuição podemos passar à análise, mas não da análise à intuição”⁴⁶.

Em Bergson, arte e filosofia caminham juntas. Comunicam-se, pois, na intuição, que é a base delas em comum. Contudo, em termos de realização, a intuição, em arte, é obra, em filosofia, é metafísica. Não é, pois, à linguagem conceitual que o filósofo deve primeiramente aderir, no entanto, e ainda que recorra a imagens e metáforas, não é à maneira idêntica a de um poeta ou romancista que desenvolve seu discurso. As imagens e metáforas, para o filósofo, possuem função distinta. Se, para o poeta, elas constituem, como vimos, o *efeito* que norteia a produção da obra, para o filósofo elas são muito mais *um meio* do qual não pode prescindir para alcançar o pensamento. Se na linguagem organiza-se um corpo sem o qual não há poesia ou romance, a fluidez do discurso filosófico é em certo sentido dispersão. No caso bergsoniano, o discurso depende fundamentalmente de uma diversificação no modo de expressão, ou melhor, de uma diversidade expressiva. Nesta filosofia, o movimento é contínuo; como diz Herch, o raciocínio deve ser religado pelas constatações empíricas (entenda-se conhecimentos científicos, experiência estética, etc.), as constatações empíricas pelas metáforas, as metáforas por outros raciocínios ou por outras metáforas, e assim por diante. “Tal estilo deve ser fácil”, ao menos aparentemente, pois ele tem de promover o percurso ao invés do objeto, impedindo a parada ou a acomodação do pensamento num

⁴⁶ PM, 1411-1413.

ponto fixo. É preciso, enfim, que por meio dele abram-se os caminhos de um conhecimento que só pode ser autoconhecimento, isto é, que apenas a consciência própria pode completar, em si mesma, por meio de um esforço próprio. “A claridade, então, não será somente uma qualidade do estilo e um resultado, mas um meio de expressão”⁴⁷.

É preciso que a metafísica ultrapasse os conceitos e os hábitos de pensamentos que os promovem e nos quais eles se enraízam. Não se trata, insistimos uma vez mais, de negá-los, mas é preciso vencer tudo aquilo que o oferece resistência ao pensamento. Porque, então, não se trata mais de reproduzir os mecanismos de um pensamento constituído, remodelar suas formas e desenvolver novos arranjos para o que já existe; mas de encontrar os verdadeiros problemas, isto é, de recolocá-los, ou ainda, de enunciá-los: “Enunciar um problema não é somente descobrir, é *inventar*. A descoberta relaciona-se ao que já existe, atual ou virtualmente; certamente ela viria cedo ou tarde. A invenção doa o ser ao que não era, ela poderia não vir jamais”⁴⁸. O pensamento só será plenamente compreendido no momento em que os obstáculos não lhe oferecerem mais resistência; em contrapartida, pode-se dizer que ele não pode se realizar senão como compreensão dessa superação. Em certo sentido, como a audição de si próprio. Para o espírito encontrar o próprio espírito é preciso que haja obstáculos, já que é por meio da resistência que este oferece que ele se dá a conhecer. “O pensamento que é apenas pensamento, a obra de arte que é apenas concebida, o poema apenas sonhado, não custam muito; é a realização material do poema em palavras, da concepção artística num quadro ou numa estátua que demandam esforço. O esforço é penoso, mas é também precioso, mais precioso do que a obra que resulta dele, porque graças a ele, tiramos de nós mais do que

⁴⁷ Cf. Herch, in : *Henri Bergson – Essais et Témoignages*, Neuchatel, La Baconnière, 1943, p. 218.

⁴⁸ PM, p. 1293.

tínhamos, elevamo-nos acima de nós mesmos. Ora, este esforço não seria possível sem a matéria: pela resistência que ela opõe e pela docilidade a que podemos conduzi-la, ela é ao mesmo tempo obstáculo, instrumento e estímulo; ela experimenta nossa força, conserva-lhe a marca e provoca a intensificação”⁴⁹.

Tal como os momentos de pura liberdade, esses esforços da filosofia em favor do pensamento, essas inversões de movimento, são raros. Cedo ou tarde o pensamento buscará a facilidade, deixará levar-se pela sua tendência à reprodução; cedo ou tarde, como ressalta Thibaudet, nossas idéias pensarão por nós, e o corpo do pensamento será tomado então pelo automatismo que ele próprio criou. Uma vigilância constante pode, contudo, diferenciar o reino dos hábitos, retardar o automatismo e manter o controle sobre essas idéias que tendem sempre a pensar por nós⁵⁰. “Estender logicamente uma conclusão, aplicá-la a outros objetos sem ter realmente alargado o círculo de suas investigações, é uma inclinação natural do espírito humano, mas à qual é preciso não ceder nunca”⁵¹. A filosofia de Bergson “nem em seu fundo, nem em sua forma, pode ser concebida como um *monumentum aere perennius*”. Ela é antes um gênero – “do qual as diversas artes seriam as espécies”, como diz o filósofo, mas na medida em que é objeto ela se apaga e quer se apagar: “nunca nos empenhamos em escrever um livro”.

– x –

⁴⁹ ES, P. 831-832.

⁵⁰ Thibaudet, *Le Bergsonisme*, 2 vol., Paris, NRF, 1923, p. 177.

⁵¹ PM, 1330.

CAPÍTULO II

OS DOIS SENTIDOS DA VIDA

Trata-se de compreender que a distinção entre a duração e o espaço não é somente uma distinção teórica, mas que ela tem também, de pronto, um aporte prático, ou ainda que intervém em nossa própria vida. Se ela remete pois a dois 'sentidos' da vida, não é como duas entradas num dicionário! Nem apenas como a um duplo fundamento, biológico ou metafísico, é em princípio, para cada um de nós, como dois modos de vida ou duas maneiras de viver, como se a filosofia de Bergson reencontrasse de pronto a tarefa mais antiga da filosofia, que não é a de distinguir conceitos, mas condutas, não apenas a de pensar, mas a de intervir na vida, para reformá-la ou transformá-la.

Frédéric Worms

Desde o início desse trabalho, é preciso reconhecer, a postura investigativa que se tem adotado tem sido a de falar “de arte” de uma maneira um tanto quanto abrangente, isto é, sem precisar a que fenômeno exatamente nos referimos, dentro dessa infinidade de particularidades que é o universo das artes como um todo. De fato temos aqui nos reportado a algo que, para além (ou aquém) de sua realidade histórica e cultural, todas as artes e manifestações artísticas teriam em comum; algo como uma natureza profunda única, solo de onde partiriam as raízes, o corpo e também os frutos da diversidade das formas, meios e fins artísticos. Sendo isso verdade, perguntamo-nos se não teria chegado então o momento de estabelecer para este plano de investigação a que arte precisamente nos referimos, isto é, de localizá-la num tempo e num espaço, relacioná-la ao pensamento filosófico em questão e, finalmente, justificar essa relação por meio de uma investigação mais detida, por exemplo, da idéia de “espírito de época” ou de sua ocorrência histórica. Bem poderia ser esse o percurso, mas optamos por outro, que visa de fato aprofundar a investigação dessa espécie de campo comum no qual a Intuição se desenvolve, como arte, mas sobretudo como *invenção*, isto é, como *esforço de criação*. Não se trata, portanto, de suprimir a dimensão histórica da investigação, mas antes de tocá-la num ponto diverso do de uma análise positiva, ou genética, ou materialista.

Em relação a essa última em particular, importa nos determos um momento no comentário de Benjamin e Horkheimer a propósito da filosofia de Bergson, sobretudo na tentativa deles de identificar um suposto caráter “a-histórico” na intuição bergsoniana, fruto talvez da hegemonia na chamada teoria crítica da orientação de que somente

seria possível alcançar a história pelos caminhos do materialismo dialético.

I.

A noção de História, do ponto de vista da teoria crítica, não pode existir desvinculada da idéia de felicidade. A questão, contudo, é a de buscar na razão da própria história⁵², em primeiro lugar, qual felicidade ela promete ou vem prometendo; em segundo, o que ela tem oferecido em troca do que prometera; em terceiro, o porquê deste descompasso. Em outros termos, cabe reinterrogar a razão para que ela cumpra suas promessas não concretizadas, tudo o que ficou a dever às suas próprias esperanças: “quanto ao consumo no futuro, o que é assunto para o pensamento crítico, não existem tais exemplos [como o do manejo dos sinais matemáticos]. (...) Desta coincidência enigmática entre o pensamento e o ser, entre entendimento e sensibilidade, entre necessidades humanas e suas satisfações dentro da economia caótica atual, coincidência que aparenta ser acidental na época burguesa, virá a ser em épocas futuras a relação entre a intenção racional e a realização”⁵³. Como ressalta Olgária Matos, o materialismo revisitado da teoria crítica, só pode significar uma consideração do singular e a redenção das gerações que passaram pela história.

⁵² “A ação conjunta dos homens em sociedade é o modo de existência de sua razão; assim utilizam suas forças e confirmam suas essências. Ao mesmo tempo, esse processo, como seus resultados, é estranho a eles próprios; parece-lhes, com todo o seu desperdício de força de trabalho e vida humana, com seus estados de guerra e toda miséria absurda, uma força imutável da natureza, um destino sobre-humano. (...) A problemática não solucionada entre atividade e passividade, entre o *a priori* e o dado sensível, entre filosofia e psicologia, não é por isso uma insuficiência subjetiva, mas, ao contrário, uma insuficiência necessariamente condicionada”. (Horkheimer, M., “Teoria tradicional e teoria crítica”, in Col. Os Pensadores, vol. XLVIII, São Paulo, Abril, 1975, p. 136)

⁵³ Horkheimer, M., obra citada, p. 145.

Mas como reinterrogar a história? Ora, para os frankfurtianos, não pode haver ciência, no sentido positivo, da história; isto é, um conhecimento neutro da vida em sociedade capaz de controlar e determinar os acontecimentos. Há, contudo, uma racionalidade possível, uma racionalidade capaz de nos inserir nas contingências das coisas, na “coincidência enigmática” da qual partirá “a relação entre a intenção racional e a realização”. E um dos momentos dessa racionalidade é o da memória. A isto sobretudo, como afirma Olgária, se liga o “inteiramente outro” de Horkheimer, a “Grande Recusa” de Marcuse, a “dialética em suspensão” de Adorno e o “messianismo” de Benjamin. “O ‘inteiramente outro’ é a memória da dor como condição de possibilidade de sua supressão, pois é o único tesouro que a história não pode arrancar ao homem sem o seu consentimento: ‘devemos nos ligar pela nostalgia do que acontece no mundo, o horror e a injustiça não são a última palavra, há um ‘outro’”⁵⁴. “Esquecer é esquecer o que foi, mas também o que pode ser. Esquecer é perdoar o que não seria perdoado se a justiça e a liberdade prevalecessem. Esse perdão reproduz as condições que produzem a injustiça e a escravidão. (...) As feridas que se curam com o tempo são também as que contêm o veneno. Contra essa rendição do tempo, o reinvestimento da recordação em seus direitos é uma das mais nobres tarefas do pensamento(...) O tempo perde seu poder quando a recordação redime o passado”⁵⁵. Há que rememorar o passado para que a catástrofe não se repita, para que a história – como em Walter Benjamin, a ruína, a destruição – não seja também e ainda uma história de repetições. “Pois o Messias não vem apenas como Salvador: ele vem como o Anticristo”⁵⁶.

⁵⁴ Matos, Olgária, *Escola de Frankfurt: luzes e sombras do iluminismo*, São Paulo, Moderna, 1993, p.64.

⁵⁵ Marcuse, H., citado por Olgária Matos, em op.cit., p. 64.

⁵⁶ Benjamin, W., Tese VI, “Sobre o Conceito de História”, in *Obras Escolhidas*, vol. I, São Paulo, Brasiliense, 1985.

No contexto da teoria crítica, rememorar, ou seja, fazer o necessário resgate da história, não significa tão somente partir para a reconstituição dos fatos históricos tal como eles simplesmente aconteceram, isto é, a partir de um ideal de neutralidade; significa, ao contrário, “captar uma lembrança como ela figura num instante de perigo. Para o materialista histórico, trata-se de fixar uma imagem do passado como ela inesperadamente se articula para o sujeito histórico no momento de perigo”⁵⁷. Como ressalta Susan Buck-Morss⁵⁸, tratava-se, para Benjamin, de buscar contra-evidências nos registros históricos, a fim de produzir “contra-imagens” que, por sua força própria, se impusessem contra a lógica proferida do progresso, do seu descompasso entre desenvolvimento tecnológico e melhoramento social e de sua promessa de felicidade terrena futura. Contra-imagens como, por exemplo, a que Benjamin oferece em contraste ao desenho que ganhou o prêmio do concurso financiado pela cidade de Paris, em 1931, para restaurar a Porte Maillot. Como assinala Susan Buck-Morss, o projeto vencedor foi o de uma escultura alada gigante, um “anjo da vitória”, celebrando a história dos triunfos militares franceses a ser erigida no Rond Point de la Défense. “Uma figura clássica, ela olha o futuro com calma confiança. Sua grandiosidade monumental diminui a multidão que sente assim sua insignificância e sua dependência infantil de forças maiores, dada a escala cósmica dos eventos mundiais e o destino das nações. O que poderia ser mais diferente desse monumento ao progresso mítico do que a pintura de Paul Klee ‘Angelus Novus’, em que Benjamin encontra o “Anjo da História’ personificado⁵⁹, e que, em relação ao espectador, retém as proporções humanas?”⁶⁰

⁵⁷ Benjamin, W., Tese VI, “Sobre o Conceito de História”, obra já citada.

⁵⁸ Buck-Morss, Susan, *Dialética do Olhar- Walter Benjamin e o projeto das passagens*, Belo Horizonte/Chapecó, UFMG/Argos, 2002.

⁵⁹ “Há um quadro de Klee intitulado *Angelus Novus*. Nele está representado um anjo, que parece querer afastar-se de algo a que ele contempla. Seus olhos estão arregalados, sua boca está aberta e suas asas estão prontas para voar. O anjo da História deve parecer assim. Ele tem o rosto voltado para o passado. Onde diante

Assim como Benjamin procurava nos objetos pequenos e descartados, nos edifícios antiquados e estilos fora-de-moda “que, precisamente, como ‘lixo da história’, eram evidência de sua destruição sem precedentes”⁶¹, também a figura do herói, nesse contexto modernista, deixa de ser o militante revolucionário e passa a ser o *flâneur*, o andarilho da cidade, o poeta alegorista, o conspirador, o velho, o forasteiro, a criança, o narrador, o colecionador, o fumante de haxixe, “todas as figuras, enfim, que a cidade não inclui mas marginaliza como inúteis e sem localização produtiva definida”⁶². O herói é aquele a quem é dada a possibilidade de uma verdadeira *experiência* (o olhar da destruição como ela de fato aconteceu), enquanto que às pessoas “incluídas”, úteis do ponto de vista produtivo, às massas, enfim, a estas o que lhes resta é uma *vivência* histórica apenas (que se dá a partir do esquecimento do que aconteceu). Essa *experiência* interessa a Benjamin e é a idéia precisa dela que ele procura constituir principalmente no seu ensaio intitulado “Sobre alguns temas em Baudelaire”.

Nesse ensaio Benjamin fala de uma experiência inóspita e ofuscante da época da industrialização em grande escala no século XIX que se confronta com outra, de natureza complementar, produzida “espontaneamente” e que diria respeito à percepção da temporalidade a partir de uma evocação memorialista: num sentido

de *nós* aparece uma série de eventos, *ele* vê uma catástrofe única, que sem cessar acumula escombros sobre escombros, arremessando-os diante dos seus pés. Ele bem que gostaria de poder parar, de acordar os mortos e de reconstruir o destruído. Mas uma tempestade sopra do Paraíso, aninhando-se em suas asas, e ela é tão forte que ele não consegue mais cerrá-las. Essa tempestade impele-o incessantemente para o futuro, ao qual ele dá as costas, enquanto o monte de escombros cresce ante ele até o céu. Aquilo que chamamos de Progresso é essa tempestade”.

(Benjamin, W., Tese IX, “Sobre o Conceito de História”, in *Obras Escolhidas*, vol. I, São Paulo, Brasiliense, 1985).

⁶⁰ Buck-Morss, S., op. cit., p. 128.

⁶¹ Buck-Morss, S., op. cit., p. 125.

⁶² Matos, Olgária, op. cit., p. 65.

bergsoniano, da coincidência do indivíduo com uma temporalidade imanente (*duração*), a partir da experiência proustiana da *memória involuntária*. O conhecimento desse confronto estava de alguma forma presente em Baudelaire, segundo Benjamin. E é isto que o faz de certo modo um herói da modernidade, ou, mais precisamente, sujeito de uma *experiência verdadeiramente histórica*, cuja obra não só “se permite caracterizar como histórica como qualquer outra, como também pretendia ser e se determinar como tal”⁶³.

Uma trilha que levaria Walter Benjamin a caracterizar a *vivência* por oposição à *experiência* se constituiria a partir da hipótese de Freud da necessidade de defesa dos indivíduos diante do “choque”; necessidade esta que atuaria como mediadora na relação entre memória e consciência. Para Benjamin – e em termos proustianos, – “só pode se tornar componente da *memoire involontaire* aquilo que não foi expressa e conscientemente ‘vivenciado’, aquilo que não sucedeu ao sujeito como vivência”⁶⁴. Na *experiência*, real ou acumulada, tal como Benjamin freudianamente a concebe, não há intervenção da consciência, por isso ela deve estar ligada à memória involuntária, aquela a partir da qual o indivíduo não pode escolher nem decidir pela presentificação do seu passado. Na *vivência* (experiência vivida), ao contrário, o evento é assistido pela consciência. “A proposição fundamental de Freud (...) é formulada pela suposição, segundo a qual, ‘o consciente surge no lugar de uma impressão mnemônica’. (...) Resíduos mnemônicos são, por sua vez, ‘freqüentemente mais intensos e duradouros, se o processo que os imprime jamais chega ao consciente’”⁶⁵. A função da consciência, neste contexto, é a de receber o impacto da catástrofe experimentada pelo indivíduo. Quando o choque não é fixado

⁶³ Benjamin, W., “Sobre alguns temas em Baudelaire”, *Obras Escolhidas III*, São Paulo, Brasiliense, 1995.

⁶⁴ Benjamin, W., “Sobre alguns temas em Baudelaire”, op. cit., p.108.

⁶⁵ Idem, *ibidem*, p. 108.

conscientemente, quando é “esquecido”, ele é relegado diretamente ao inconsciente, podendo dele emergir apenas involuntariamente, isto é, sob condições contingenciais. “O fato de o choque ser assim amortecido e aparado pelo consciente emprestaria ao evento que o provoca o caráter de experiência vivida em sentido estrito. E incorporando imediatamente este evento ao acervo de lembranças conscientes, o tornaria estéril para a experiência poética”⁶⁶. Este é o ponto que aqui nos interessa particularmente. A consciência do evento seria resistência ao choque, seria uma experiência de fato vivida pelo indivíduo, ou simplesmente uma vivência; a experiência integral, para Benjamin, seria aquela que incorpora o choque. Como na poesia de Baudelaire: no artista há o confronto da tendência à experiência do choque com as defesas da memória da inteligência. Ou, nas palavras de Benjamin, “a emancipação com respeito às vivências”. “Baudelaire fixou esta constatação na imagem crua de um duelo, em que o artista, antes de ser vencido, lança um grito de susto. Este duelo é o próprio processo de criação. Assim Baudelaire inseriu a experiência do choque no âmago de seu trabalho artístico”⁶⁷:

“Ao longo dos subúrbios, onde nos pardieiros
 Persianas acobertam beijos sorrateiros,
 Quando o impiedoso sol arroja seus punhais
 Sobre a cidade e o campo, os tetos e os trigais,
 Exercerei a sós a minha estranha esgrima,
 Buscando em cada canto os acasos da rima,
 Tropeçando em palavras como nas calçadas,
 Topando imagens desde há muito já sonhadas.”⁶⁸

⁶⁶ Idem, *ibidem*, p. 110.

⁶⁷ Benjamin, W., “Sobre alguns temas...”, *op. cit.*, p. 111.

⁶⁸ Baudelaire, C., “O Sol”, *Les Fleurs du Mal*, tradução de Ivan Junqueira, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985, p. 319.

O choque a que se refere Benjamin a propósito da poesia de Baudelaire diz respeito sobretudo ao contato com as massas urbanas, com a cidade e seu processo de modernização. Melhor dizendo, diz respeito à agressividade da imagem de multidão e à fantasmagoria urbana que contrasta com a “fachada harmoniosa” da Paris do Segundo Império. “A multidão metropolitana despertava medo, repugnância e horror naqueles que a viam pela primeira vez”⁶⁹. Baudelaire não as procura descrever, mas evocar a imagem da massa na imagem da cidade. Diz Benjamin que em Baudelaire a massa é de tal forma intrínseca que em vão buscamos nele a sua descrição, e citando Desjardins, declara: “interessa mais imprimir a imagem na memória, do que enfeitá-la e cobri-la”⁷⁰. O mesmo se pode dizer com relação ao tempo baudelairiano. São significativos “os dias do tempo que aperfeiçoa. São dias de rememorar. Não são assinalados por qualquer vivência. Não tem qualquer associação com os demais; antes, se destacam do tempo”⁷¹. Nada de evocar dados históricos, dispô-los cronologicamente, importa, isto sim, o encontro com a grandeza e a importância de algo anterior, algo como a pré-história desses mesmos dados. Benjamin procura caracterizar o tempo da poesia de Baudelaire a partir de um jogo entre a concepção de tempo bergsoniana, sobretudo a idéia da *duração*, e a de Proust, ainda a propósito da memória involuntária.

O que Benjamin parece reter com mais interesse da teoria bergsoniana, neste caso, é a distinção que nela se faz entre tempo homogêneo, puramente representacional, e duração, desenrolar do fluxo temporal propriamente dito. Benjamin reconhece que “a presentificação da *durée* é que libera a alma humana da obsessão do tempo”. Proust seria, neste sentido, um “simpatizante desta crença”, de tal maneira que, a partir dela, teria criado “os exercícios através

⁶⁹ Idem, *ibidem*, p. 124.

⁷⁰ Desjardins citado por Benjamin, *in op. cit.*, p. 116.

⁷¹ Benjamin, *W.*, *op. cit.*, p. 131.

dos quais, durante toda a sua vida, procurou trazer à luz o passado impregnado com todas as reminiscências que haviam penetrado em seus poros durante sua permanência no inconsciente”⁷². Mas é importante ressaltar que, para Benjamin, essa liberação da obsessão do tempo dada pela coincidência de tipo bergsoniana da duração própria com a *duração*, movimento absoluto do tempo, significa, em outros termos, a libertação da alma humana da contagem do tempo, portanto, de um encadeamento cronológico para as experiências vividas, de um começo e um fim para as coisas e seres, ou seja, em última instância, da própria morte. E isto torna a noção de *duração* bastante problemática, do ponto de vista benjaminiano ou, quem sabe, de um modo geral, do ponto de vista do teórico crítico. “A contagem do tempo, que sobrepõe à *durée* a sua uniformidade, não pode contudo evitar que nela persistam a existência de fragmentos desiguais e privilegiados. Legitimar a união de uma qualidade à medição da quantidade foi obra dos calendários que, por meio dos feriados, como que deixavam ao rememorar um espaço vago. O homem, para quem a experiência se perdeu, se sente banido do calendário. O habitante da cidade grande se depara com este sentimento aos domingos; Baudelaire o tem *avant la lettre* em um dos poemas-*spleen*”⁷³:

“Os sinos dobram, de repente, furibundos
E lançam contra o céu um uivo horripilante,
Como os espíritos sem pátria e vagabundos
Que se põem a gemer com voz recalcitrante.”⁷⁴

É precisamente na *experiência* (essencialmente poética), tal como vemos em Baudelaire a partir da leitura de Walter Benjamin,

⁷² Benjamin, W., op. cit., p. 131.

⁷³ Idem, ibidem, p. 136.

⁷⁴ Baudelaire, C., “Spleen LXXVIII”, *As Flores do Mal*, trad. Ivan Junqueira, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985.

que se dá a união de um tempo quantitativo com outro, de caráter complementar, cuja natureza é qualitativa. Isto, de resto, parece ser o sentido mesmo do que se compreende aqui por *história*. Optar por purificar a existência numa outra experiência que levasse em conta apenas o tempo heterogêneo – caso de Bergson, segundo Benjamin – seria optar por suprimir a história da base da própria experiência da humanidade; ou, se se quiser, a morte do contexto humano. A pura duração seria simplesmente imortalidade. Assim sendo, “se no *spleen* e na *vida anterior*, Baudelaire ainda dispõe dos estilhaços da verdadeira experiência histórica, Bergson, por sua vez, em sua concepção da *durée*, se afastou consideravelmente da história. (...) O fato da morte ser eliminada da *durée* de Bergson isola a *durée* da ordem histórica (bem como de uma pré-histórica)”⁷⁵. Neste ponto exato Benjamin cita textualmente um artigo de Horkheimer intitulado “Sobre a metafísica do tempo de Bergson”, no qual se faz a afirmação de que “o metafísico Bergson suprime a morte”⁷⁶. “A *durée*, da qual a morte foi eliminada, tem a mísera eternidade de um arabesco; exclui a possibilidade de acolher a tradição. É a síntese de uma vivência que se pavoneia nas vestes que toma emprestadas à experiência. O *spleen*, ao contrário, expõe a vivência em sua nudez. O melancólico vê, assombrado, a Terra de volta a um simples estado natural. Não a envolve nenhum sopro de pré-história. Nenhuma aura”⁷⁷. Essa seria, segundo Benjamin, a própria experiência da modernidade, “a época do desamparo do indivíduo”. “A modernidade nos dá a experiência do mundo ‘do qual os Deuses já partiram ou ainda não chegaram’. (...) A história se converteu em natureza, isto é, destino cego. Quanto ao

⁷⁵ Benjamin, W., op. cit., p. 137.

⁷⁶ “O metafísico Bergson acoberta a morte. Como um teólogo que promete aos homens a vida eterna, quer ele escamotear o fato da morte com a ladainha de uma realidade eterna com a qual poderíamos nos congraçar, e assim revela que sua obra exerce a mesma função que a religião e a filosofia depois dele e com ele: consolar os homens a respeito de tudo que lhes acomete sobre a terra por meio da impostura de sua própria eternidade”. - Horkheimer, M., “Sobre a metafísica do tempo de Bergson”, traduzido para o português em *Cadernos de Filosofia Alemã*, vol. 6, São Paulo, Humanitas, 2000.

⁷⁷ Benjamin, W., op. cit., p. 137.

poeta – tal como aparece na obra de Baudelaire lida por Benjamin –, ele contempla as ruínas de Paris e as suas próprias, agora convertidas em sua própria história natural”⁷⁸.

Interessa-nos aqui determo-nos um instante mais nessa relação entre história e natureza de uma perspectiva bergsoniana e na crítica de Benjamin e Horkheimer ao que eles compreendem como tempo heterogêneo da filosofia de Bergson: a duração como eternidade, que eliminaria, segundo eles, toda a possibilidade de construção de uma temporalidade concreta, isto é, histórica, da realidade.

II.

O caminho para o qual, em Bergson, o conhecimento filosófico aponta, no nosso entender, não deixa de traçar, à sua maneira (sem nada dever ao escopo de compreensão almejado pelos histórico-materialistas, bem entendido), uma saída para algo que aponta no mesmo sentido do movimento emancipatório projetado no horizonte do teórico crítico. Essa saída, no caso bergsoniano, só pode existir se o movimento do conhecimento, como vimos, for numa direção inversa daquela da razão analítico-científica. Conhecimento a-histórico, se se quiser, se, com Bergson, entendemos por história a construção de um itinerário ditado pelas tendências “naturais” do ser humano, isto é, por uma inteligência naturalmente voltada à ação (necessidade), que dá as diretrizes de um conhecimento “interessado”, dirigido ao que é útil do ponto de vista da inserção da própria vida do indivíduo no mundo. De forma alguma um conhecimento contemplativo, de uma realidade extra-mundo e de uma verdade transcendente. Na apresentação da tradução do já referido texto de Horkheimer sobre a metafísica bergsoniana, Franklin Leopoldo e Silva escreve, a respeito da afirmação deste último de que

⁷⁸ Matos, Olgária, op. cit., p. 65.

o pensamento de Bergson seja alheio à história: “os mecanismos de coesão social montados pela inteligência tendem para a *conservação* dos padrões de ordem instituídos. Transformações significativas só ocorrem quando alguma individualidade excepcional quebra esses padrões e *inventa* novas formas de viver e conviver”⁷⁹; mas isto é a exceção, prossegue Franklin Leopoldo e Silva. “Neste sentido, a concepção bergsoniana de história seria inteiramente tributária de uma perspectiva *naturalista*, se a inteligência não fosse concebida como órgão de sobrevivência que, diferentemente do instinto, pode variar nas suas formas de atuação. Mas essa variabilidade está restrita aos limites instrumentais, que excluem da inteligência qualquer capacidade verdadeiramente criadora. Ora, se é a inteligência que articula o tempo de existência prática, o tempo da história humana não pode ser outro que não o simulacro pragmático pelo qual o homem coordena suas ações”⁸⁰.

Do ponto de vista bergsoniano, um movimento emancipatório – “a emancipação com respeito às vivências”, para retomarmos os termos benjaminianos – só poderia advir de uma força individual que resultasse de um conhecimento “desinteressado”, ou seja, de uma *simpatia* com o impulso de vida, um ato livre, certamente, e como tal, verdadeiramente criador. Somente a partir dessa adesão ao real, ou melhor, à experiência do real⁸¹ é que se faz possível alguma

⁷⁹ Leopoldo e Silva, Franklin, “Apresentação ao artigo de Max Horkheimer”, in *Cadernos de Filosofia alemã*, vol. 6, São Paulo, Humanitas, 2000, p. 60. A propósito dessas personalidades excepcionais, que promovem a verdadeira mudança *inventando* novas e melhores maneiras de viver e conviver, valeria aqui retomar o texto de Jankélévitch: “Enquanto os pregadores eloqüentes, segundo a palavra de Balzac, fazem-nos mudar de opinião, mas não de conduta, quer dizer, convencem sem persuadir, o homem que *faz*, herói, santo, ou poeta, dá sozinho vontade de se parecer com ele. Não é pregando a generosidade que se a obtém! Pois pregando só se obtém um polido assentimento. O sacrifício do mártir não é propaganda: pois o mártir foi apaixonado até a morte, e as virtudes exaltantes do seu exemplo são infinitas. O santo bergsoniano é ele próprio exortação ao movimento” (Jankélévitch, Vladimir, *Primeiras e últimas páginas*, Campinas, Papirus, 1995, p. 96).

⁸⁰ Leopoldo e Silva, Franklin, *op. cit.*, p. 60.

⁸¹ O Real, a rigor, não pode ser representado, “só pode ser vivido, não pode ser declarado”. “A verdade é que uma existência só pode ser dada numa *experiência*.”

liberdade em relação a esse simulacro pragmático pelo qual o homem coordena suas ações. “A simplicidade de uma alma inteira e não-dividida assume assim o seu sentido. (...) é no ato livre, no qual a alma inteira se condensa, que nos tornamos novamente simples, apaixonados e translúcidos. Como a liberdade não seria ela própria libertação? Como ela não daria aos escravos vontade de serem livres? A generosa liberdade não confere isto ou aquilo, não faz isto ou aquilo, mas concede aos outros liberdade, isto é, a dela própria. A liberdade é toda entrega e somente entrega”⁸².

Em Bergson, a inteligência, em seu modo de operar tradicional, pode fornecer elementos importantes para a constituição desse conhecimento desinteressado – isto é, inútil do ponto de vista prático, e o qual, a rigor, só pode se dar por meio de uma intuição –, da mesma maneira que a ciência não deixa de oferecer elementos importantes para a metafísica, porque, mesmo em Bergson, não há humanidade desvinculada da materialidade. Contudo, a inteligência, que liga o ser humano ao mundo justamente por meio da fixação, da imobilidade, da repetição, nunca poderá oferecer uma saída para a falta de liberdade que ela mesma cria. A filosofia precisa ir para além (não para fora, mas no sentido do núcleo temporal) da camada superficial da história – vivida como uma práxis estruturada e regida pelos ditames de uma inteligência que tem por tarefa principal articular o tempo de uma existência prática – se a questão que lhe importa for a de encontrar caminhos possíveis para algo verdadeiramente libertador. A direção, no caso bergsoniano, será a do tempo real, não o do representacional, porque é nele que se desenrola o ato livre.

Essa experiência se chamará contato ou visão, percepção exterior em geral, se se trata de objeto material, ela tomará o nome de intuição se se tratar do espírito”. (Bergson, H., *Oeuvres*, PM, introdução e p. 45, respectivamente).

⁸² Jankélévitch, Vladimir, *Primeiras e últimas páginas*, Campinas, Papirus, 1995, p. 96.

Sobre esse esforço do filósofo de colocar-se em pleno fluxo temporal para dele extrair um conhecimento do real – o que também significa ir metodicamente em busca do tempo perdido⁸³ –, Horkheimer afirma: “a nós nos parece que deste esforço intelectual tornado impotente a humanidade tem o direito de esperar não tanto uma simpatia indiscriminada para com a realidade, mas antes o conhecimento de suas contradições. Simpatia para com o todo é algo tão vão quanto aquele conceito universalmente abrangente que Bergson critica com razão”⁸⁴. No nosso entender, esta é a questão. O filósofo precisa “simpatizar”, isto é, por o seu conhecimento em marcha na direção de uma realidade que não “interessa” à inteligência e à razão (faculdade essencialmente prática e instrumental), justamente para criar as condições de intervenção nos mecanismos que perpetuam essa “realidade contraditória”. E isto não é o mesmo que fugir da realidade. Muito ao contrário. Significa, isto sim, ir mais fundo nela. Se, como em Bergson, conhecer significa criar, e se o ato livre só pode ser um ato criador, um conhecimento verdadeiramente emancipador não deverá se ligar prioritariamente à apreensão das contradições da realidade (práxis socialmente vivida), mas será na (re)criação da realidade que surgirão as condições de se avançar (no sentido da liberdade), não obstante a realidade seja permeada por contradições. Em outras palavras, é preciso ultrapassar a esfera do socialmente determinado, que se dá na superfície da vida social. “O privilégio das categorias ligadas à estabilidade, à uniformidade e à identidade, que sempre marcou o pensamento ocidental, está presente na história vivida e na ciência da história, que para Bergson seria um produto eminente da lógica da

⁸³ “Não valeria então a pena designar por outro nome uma função que não é certamente o que chamamos ordinariamente de inteligência? Dizemos que é a *intuição*. Ela representa a atenção que o espírito presta a si mesmo, por acréscimo, enquanto se fixa na matéria, seu objeto. Essa atenção suplementar pode ser metodicamente cultivada e desenvolvida”. (Bergson, H, *Oeuvres*, PM, Introdução).

⁸⁴ Horkheimer, M., “Sobre a metafísica do tempo de Bergson”, op. cit., p. 82.

retrospecção, o esforço da inteligência para mostrar que o futuro já está sempre contido no presente. A vida histórica não é a experiência da verdade. Ao contrário do que pensa Horkheimer, Bergson não admite que a práxis, naturalmente estruturada, possa conduzir os homens a uma total transformação de si próprios⁸⁵. Pois a práxis, naturalmente estruturada, estará inevitavelmente voltada à estabilidade, à imobilidade, à manutenção do controle e da ordem estabelecidas. Para que essa transformação seja possível “é necessário a ruptura, o salto para o concreto da condição humana, na qual vivemos, sofremos e morremos sem conhecer a verdadeira realidade”⁸⁶. E essa ruptura, esse salto para o núcleo movente e verdadeiramente vivo da condição humana não poderá se dar de outra maneira que não por meio de uma intuição.

A crítica feita por Horkheimer ao que há de ontológico na intuição bergsoniana⁸⁷ – ou ainda ao que diz haver de eternidade na *duração*, que “exclui a morte do contexto humano” – é, pois, um dos principais elementos que faz com que este pensador a rejeite por princípio. Mas ainda aqui é preciso que certos temas da filosofia bergsoniana sejam explicitados. O impulso de vida, o *élan vital* bergsoniano, que se define essencialmente como impulso de mobilidade pura (“mudança sem coisas que mudam”), esforço contínuo de criação e, por isso, movimento ininterrupto de superação de obstáculos, carrega virtualmente a possibilidade de superação pelo

⁸⁵ Leopoldo e Silva, Franklin, op. cit., p. 60.

⁸⁶ Idem, ibidem, p. 60.

⁸⁷ Ontologia de onde o negativo foi “efetivamente banido”, como bem mostra Bento Prado Jr. em sua tese sobre a filosofia bergsoniana: “Depurando o dado de tudo o que sobre ele é depositado por uma inteligência demiúrgica – pela práxis humana em geral –, a consciência abre caminho para uma nova ontologia, em que não há lugar para o negativo. [...] É que o negativo foi efetivamente banido da ontologia e relativizado inteiramente. A práxis não é propriamente o ‘avesso’ de Ser [como a conceberia o pensamento dialético, sobretudo de inspiração hegeliana]. Ela deixa escapar a sua dimensão essencial, a sua duração”. (Prado Jr. Bento, *Presença e Campo transcendental*, São Paulo, Edusp, 1989, pp. 64 e 193).

ser humano⁸⁸ talvez até mesmo da própria morte. E é o próprio Bergson que o afirma: "Todos os viventes interdependem, e todos cedem ante a mesma pulsão formidável. O animal apóia-se sobre a planta, o homem cavalga a animalidade, e a humanidade inteira, no espaço e no tempo, é um imenso exército que galopa ao lado de cada um de nós, adiante e atrás de nós numa carga avassaladora, capaz de vencer todas as resistências e de superar muitos obstáculos, mesmo talvez a morte"⁸⁹. Ora, afirmar isso seria o mesmo que afirmar que o movimento da vida é transcendente, que se dirige para uma realidade atemporal, eterna? Como bem esclarece Bento Prado Jr., ao falar de obstáculos, Bergson ressalta a finitude do impulso criador, uma vez que este é fundamentalmente movimento ininterrupto⁹⁰. Entretanto, ao falar da possibilidade de superação de obstáculos – e, neste sentido, lembra nosso comentador, a morte é o maior deles – Bergson ressalta a essência mesma desse impulso, isto é, que esse impulso é essencialmente superação de sua própria finitude. "É porque sua essência é transpor limites, que não está a Presença condenada à limitação para ter um acesso consciente a si mesma. E é por isso que o 'negativo', a inversão do impulso, antes esconde do que revela a sua essência"⁹¹. E se assim é, ousaríamos dizer finalmente que, em termos bergsonianos, e em resposta à crítica do teórico crítico, uma possível superação da morte não significaria precisamente sua "exclusão" do contexto humano; em contrapartida, a *superação da imobilidade histórica* (o longo desenrolar de repetições, ou, no limite, a própria morte da história) é que pode proporcionar ao ser humano, como também o quer Walter

⁸⁸ Ponto por onde o *élan* passa livremente, carregando consigo o obstáculo, que tornará a marcha mais lenta, mas não a interromperá. (Bergson, *Oeuvres*, E.C., p. 723).

⁸⁹ E.C., p. 724-5.

⁹⁰ Como vimos no capítulo anterior, o movimento é sempre ininterrupto, seja ele esforço de criação, caso da ação livre, seja ele repetição, caso da ação mecânica e espontânea.

⁹¹ Prado Jr., Bento, *op.cit.*, p. 193.

Benjamin, uma experiência verdadeiramente histórica, porque verdadeiramente criadora.

III.

Mas ainda que a intuição bergsoniana não tivesse sido compreendida como processo de *superação* - atualização de potenciais contidos no impulso criador cuja realização nos remete para além da resistência e da inércia da matéria dada, isto é, constituída -, em cujo horizonte está uma realidade que é virtualidade e contingência pura, é de se admirar, ressalta ainda Philippe Soulez, que pensadores como Horkheimer tenham passado ao largo de certas passagens que permitem uma leitura “não-ontológica” de Bergson. Essas passagens a que se refere Soulez remetem de pronto ao papel das “imagens mediadoras”, sobretudo no que diz respeito ao esquema dinâmico, tal como vimos no primeiro capítulo deste trabalho, “certa imagem intermediária entre a simplicidade da intuição concreta e a complexidade das abstrações que a traduzem. (...) uma imagem que é quase matéria pelo fato de ainda se deixar ver e quase espírito pelo fato de não se deixar mais tocar”⁹². E ao ressaltar o papel da *negação*⁹³ na constituição da filosofia bergsoniana - que, como se tem dito até aqui, em nada se assemelha ao negativo do movimento dialético⁹⁴ -, nosso comentador

⁹² PM, “Intuição Filosófica”, p. 1347, p.1355.

⁹³ O que caracteriza primeiro essa imagem é a potência de *negação* que traz em si. (...) Parece-me que a intuição freqüentemente se comporta, em matéria especulativa, como o demônio de Sócrates na vida prática; é pelo menos sob essa forma que principia, sob essa forma também que continua a dar suas manifestações as mais nítidas: ela proíbe. Diante de idéias correntemente aceitas, de teses que parecem evidentes, de afirmações que haviam passado até então por científicas, assopra no ouvido do filósofo a palavra: *Impossible!*. (BERGSON, *Oeuvres*, PM, “Intuição Filosófica”, pp. 1347-1348).

⁹⁴ A negação (antítese) “nada tem a ver com a *diferença*, ou seja, a feição particular do experimentado. O seco e o úmido são apreensíveis em si mesmos e jamais a apreensão de um indica a apreensão de outro. O seco apenas pode aparecer como não-úmido para uma consciência que não adere à experiência, que não vê o dado com olhos virgens e que o decifra segundo um vocabulário ideal *a priori* dirigindo sua leitura” (Prado Jr. Bento, obra citada, p. 64).

ressalta que, no caso de Bergson, a obra é primeiramente compreendida em função daquilo a que o filósofo se opõe; trata-se aqui de oposição e não antítese no sentido dialético⁹⁵: "Força singular essa potência intuitiva de negação! Como foi possível que não atraísse mais a atenção dos historiadores da filosofia? Acaso não é visível que a primeira manobra do filósofo, quando seu pensamento ainda está pouco seguro e nada há de definitivo em sua doutrina, consiste em rejeitar certas coisas definitivamente? Mais tarde poderá variar naquilo que afirmar; não variará muito naquilo que nega"⁹⁶. Superação de obstáculos, sobretudo de tudo que possa se interpor entre o novo e o devir, no sentido de um esforço para não deixar o pensamento "se acomodar" e reproduzir apenas, ao invés de marchar criativamente. É nesse sentido que, juntamente com Soulez, entendemos a convicção de Bergson de que não se refuta propriamente um grande filósofo e que isso não impede que a filosofia seguinte se oponha a ele. "Dizemos que a partir dessas indicações seríamos levados a retomar o problema do parricídio em filosofia. É precisamente o *devir* que está em jogo já em Platão no parricídio. *A invenção em filosofia é também uma morte*"⁹⁷.

O papel do esforço mediador em filosofia é, como vimos, solidário à evolução das "imagens mediadoras", ligadas por sua vez à enunciação de um novo problema, o qual diz respeito, em Bergson, à "questão" que se interpõe no caminho do filósofo a cada momento do seu percurso: "Aprofundar intuitivamente o espírito é talvez mais penoso, mas nenhum filósofo trabalhará nisto continuamente; ele perceberá depressa, de cada vez, o que ele pode perceber. Em troca, se aceitamos o nosso método, nunca se terá feitos suficientes

⁹⁵ Soulez, Philippe, "Présentation d'un article inédit en français de Max Horkheimer sur Henri Bergson", in *L'homme et la société – revue internationale de recherches et de synthèses sociologiques*, n° 69-70, julho-dezembro 1983, p. 7.

⁹⁶ PM, "Intuição Filosófica", p. 1348.

⁹⁷ Soulez, P., obra citada, p. 7 (grifos nossos).

estudos preparatórios, jamais aprendido o suficiente. Eis um problema filosófico. Não o escolhemos, encontramos-lo. Ele nos barra o caminho e então é preciso transpor o obstáculo ou não mais filosofar”⁹⁸. Como bem ressalta Frédéric Worms, esta é uma questão relacionada ao próprio percurso filosófico, ou a obra do filósofo como um todo. Podemos dizer que há uma demanda de “soluções de problemas” interna à própria obra do filósofo e sua relação com as demais filosofias que a antecederam, mas há também uma demanda externa, fruto da experiência do próprio filósofo no mundo. “Tudo se passa, com efeito, como se a ‘composição de um livro’ fosse em Bergson o esforço mediador entre a intuição imediata e seu deslocamento efetivo, logo o verdadeiro ato estético ou criativo próprio à sua filosofia (...). Não são simplesmente as imagens, com efeito essenciais, mas também a escrita e antes de tudo a escritura dos livros que são ‘mediadoras’ entre os termos puros, talvez inacessíveis, e que demandam admiravelmente pela obra, por conseqüência, um esforço simétrico de leitura”⁹⁹. O encontro com a *história*, na filosofia de Bergson, se dá simultaneamente sob essas duas perspectivas, as quais poderíamos chamar de interna e externa, que não se separam nem se desenvolvem de modo independente uma da outra. De sorte que seus livros podem ser lidos cada um por si sob a perspectiva desse “cruzamento de dois problemas”, como diz Worms, “o problema intuitivo que se inscreve no movimento da obra, mas também o movimento empírico pelo qual ele (Bergson) reencontra os saberes de seu tempo”¹⁰⁰.

⁹⁸ PM, introdução.

⁹⁹ Worms, F., *Bergson ou les deux sens de la vie*, Paris, PUF, 2004, p. 20.

¹⁰⁰ idem, p. 21. Talvez fosse o caso de trazermos aqui uma pequena amostra no sentido dessa nossa argumentação, a conhecida carta de Bergson a William James, de 9 de maio de 1908, na qual escreve que sua intenção, ao deixar a École Normale, era dedicar-se à chamada “filosofia da ciência”. Foi o que fez, tomando como ponto de apoio a filosofia da evolução de Herbert Spencer, a qual “aderia sem reservas”. Nesta empreitada, Bergson se depara naturalmente com algumas das questões fundamentais da ciência, entre elas, a do tempo, comum à mecânica e à física. Foi então a análise da noção de tempo que revirou pelo avesso seu propósito investigativo: “Percebi, para meu grande espanto, que o tempo científico não *dura*,

Adotamos, assim, como ponto de referência para nossa reflexão sobre a arte e o pensamento criador em Bergson a leitura Frédéric Worms e essa compreensão acerca da constituição e do alcance mais profundo da filosofia bergsoniana e sua inserção numa *história*, desde o seu momento próprio até o nosso, hoje. Tese que distingue à origem do pensamento bergsoniano dois sentidos da vida: o fechado e o aberto, ou, o que é o mesmo, o da necessidade e o da liberdade, o da repetição e o da invenção, o da servidão e o da liberdade, o da vida biológica e o da metafísica, o da inteligência e o da intuição.

Tudo o que estudamos e escrevemos até aqui nos leva a afirmar uma vez mais que o ponto de partida para a constituição do pensamento filosófico, da perspectiva bergsoniana, nunca poderá ser o da teoria, o da pura análise, o de idéias e conceitos, mas, acima de tudo, o da *experiência*. É nesse sentido que vimos afirmando a idéia de uma “experiência filosófica”, a qual se constituirá, por sua vez, a partir da leitura, da compreensão, da reflexão acerca das demais filosofias e saberes que a antecederam, mas também, e de maneira prioritária, de experiências individuais diversas (estéticas, científicas, religiosas, políticas, etc.), que englobem os conhecimentos, ações, comportamentos de seu próprio tempo e aos quais essa “nova filosofia” deverá se ligar. E se aqui adotamos a hipótese dos “dois sentidos da vida”, a nós nos cabe então, em primeiro lugar, identificar essa diferença dentro mesmo do campo da experiência para, em seguida, poder caminhar no sentido dos seus desdobramentos em termos de constituição de uma obra.

IV.

(...) que a ciência positiva consiste essencialmente na eliminação da *duração*” (BERGSON, H., *Mélanges*, p. 765-766).

Como ressalta F. Worms, se há uma diferença fundamental à origem do pensamento de Bergson esta é antes a diferença entre o tempo, ou melhor, a duração, e o espaço. Diferença, vale sublinhar, de natureza não apenas teórica, mas fundamentalmente prática. Ou melhor, se no plano teórico a confusão estabelecida entre tempo e espaço é a principal responsável pela “imprecisão” da filosofia e, conseqüentemente, insolubilidade dos seus problemas mais fundamentais¹⁰¹, é na vida prática, contudo, em nosso modo de viver, em nossas condutas que ela principalmente intervém: ela encobre a realidade de nossa vida interior em nome das necessidades de nossa vida prática. Em outros termos, essa confusão, ressalta F. Worms, “não é simplesmente uma contradição lógica; não consiste somente (mesmo que seja precisamente em princípio o caso) em misturar duas coisas logicamente incompatíveis, ou a aplicar uma forma, a do espaço, a um conteúdo que não lhe convém, o do tempo; não consiste simplesmente, e por conseqüência, em desnaturar a *sucessão* do tempo representando-o na forma simultânea do espaço (...) Ela consiste sobretudo em *encobrir* por isso mesmo outra coisa, a saber: *o ato* que assegura a conservação *real* desses momentos de tempo, de maneira interna a sua própria sucessão, sem a abandonar ou a trair, esse ato que faz de toda sucessão uma continuidade, e uma vida, não somente a sucessão de alguma coisa, mas a *duração* de alguém”¹⁰². De sorte que aqui se trata não apenas de uma

¹⁰¹ A questão liberdade “resolvida” ora pelas teses deterministas, ora pelas do livre-arbítrio, é um desses problemas “insolúveis” da filosofia e aquele escolhido por Bergson como tema para seu primeiro livro, em 1889. Esta obra inicial assinala o início de uma empreitada – a qual será sempre retomada em todas as demais obras posteriores aos *Ensaio sobre os Dados Imediatos da Consciência* e dirigida pelos seus respectivos temas – que consiste fundamentalmente em denunciar a então consolidada confusão feita entre o que é essencialmente temporal, ou seja, que possui apenas duração, e o que são elementos de ordem espacial, isto é, pertencente à esfera da representação. Ao longo de sua vida filosófica, Bergson demonstrará que esta inversão está na raiz da maioria dos “falsos problemas da filosofia” e, conseqüentemente, dos erros a que eles induzem.

¹⁰² Worms, F., obra citada, p.10. A própria duração de alguém “é a continuidade indivisível e indestrutível de uma melodia em que o passado entra no presente e forma com ele um todo, que permanece indiviso e mesmo indivisível apesar do que

compreensão acerca da verdadeira natureza tempo, mas, mais que isto, do ato de continuação, prova real da conservação, que se compreende apenas *na duração*. Eis o sentido fundamental da *intuição* bergsoniana.

Não nos parece demais ressaltar que se uma confusão de tal natureza nos mascara o próprio ato da *duração*, o conteúdo do nosso próprio tempo, nossa própria subjetividade, aquilo que faz de cada um de nós indivíduos singulares, isso não é sem razão: o espaço, ou as representações espaciais, fixas, imóveis, vem preencher uma função específica em relação a nossa permanência na vida, pois é preciso imobilizar o real para melhor operar sobre ele, é preciso imobilizar o real para que a inteligência possa aplicar-se sobre ele e tirar dele o melhor proveito para a própria vida¹⁰³. De sorte que o que se opõe de fato ao conhecimento de nossa vida interior em sua realidade são as exigências de nossa vida prática, ou pragmática – princípio do *primum vivere*. “Antes de filosofar é preciso viver; e a vida exige que utilizemos antolhos, que olhemos não à direita, à esquerda ou para trás, mas diretamente adiante de nós para a direção em que devemos andar”¹⁰⁴. Uma coisa é certa, afirma F. Worms, a distinção entre o espaço e a duração – distinção esta de ordem fundamentalmente prática, que se dá antes de tudo *na experiência* – remete à *vida*, não apenas por um lado, mas por seus *dois lados*: “Confundimos não conceitos abstratos, mas planos e graus de vida, vivemos não sobre um, mas sobre dois ou mesmo

ali se acrescenta a cada instante, ou melhor, graças ao que ali se acrescenta” (BERGSON, H., *Oeuvres*, PM, introdução 2ª parte).

¹⁰³ “Nossa inteligência é o prolongamento dos nossos sentidos. Antes de especular é preciso viver, e a vida exige que tiremos partido da matéria, seja com nossos órgãos, que são utensílios naturais, seja com utensílios propriamente ditos, que são órgãos artificiais. Bem antes que existisse uma ciência e uma filosofia, o papel da inteligência já era o de fabricar instrumentos e guiar a ação do nosso corpo sobre os corpos que nos circundam. A ciência levou esse trabalho da inteligência muito mais longe, mas não mudou a direção. ela visa antes de tudo a nos tornar senhores da matéria” (BERGSON, H., *Oeuvres*, PM, introdução 2ª parte).

¹⁰⁴ PM, p.1372.

uma variedade de planos ou de intensidades de vida, a distinção entre dois termos extremos (nossa servidão e nossa liberdade) permite pensar uma variedade de graus intermediários”¹⁰⁵. Assim, continua nosso comentador, nossa vida seria, para nós, relativa, se vivêssemos apenas sob o plano da necessidade, das representações e apreendendo das coisas apenas aquilo que nos pode ser útil, ou seria para nós um absoluto, se vivêssemos apenas no fluxo da duração, sem sair da vida mas vivendo a própria diferença que nela se introduz continuamente, e este é o ponto, pois nós não vivemos nem num extremo nem noutro, mas em graus diferentes *entre* um e outro: “a realidade da vida se alcança somente como uma diferença na vida”¹⁰⁶.

No que diz respeito à arte e ao pensamento, colocar o fenômeno artístico em posição privilegiada nos parece oportuno para discutir o que aqui nos interessa, a saber, a experiência criadora, a inventividade inerente a todo processo de conhecimento e suas realizações, em seus mais diversos graus. A arte é um dos meios por onde esse processo inventivo, de superação de obstáculos e esforço de realização se revela exemplarmente. Contudo, da perspectiva deste trabalho de pesquisa, ao se falar em arte a referência tem sido até aqui sempre e necessariamente ao seu sentido “aberto”, afinal, se o que afirmamos é que a obra de arte é o produto do ato livre do artista e, como tal, criação, seria contraditório, contra-sensual relacionarmos a arte também ao sentido “fechado” da vida, ou seja, à necessidade, à imobilidade e à repetição do já existente. E de fato seria um contra-senso se encarássemos também a arte num único sentido. Ressaltamos então o que dizíamos há pouco sobre a distinção fundamental entre espaço e duração: esta, que se dá antes de tudo na experiência (e como experiência), remete à vida, não

¹⁰⁵ Worms, F., obra citada, p.12.

¹⁰⁶ idem, p. 12.

apenas por um único sentido, mas por dois – o da necessidade e liberdade, o da servidão e liberdade –, entre os quais a realidade se constitui a partir de uma variedade de graus intermediários. Ora, em se tratando de experiência, a perspectiva dos dois sentidos da vida também se aplica à arte, sendo lícito afirmar uma arte possivelmente direcionada pela necessidade, pela utilidade, pela fixidez, pela funcionalidade.

O que queremos dizer é que em arte há também o fechado e o aberto. E este será o assunto do capítulo a seguir.

- X -

CAPÍTULO III

ENTRE O FECHADO E O ABERTO EM ARTE

"Entre a alma fechada e a alma aberta
há a alma que se abre".

(Bergson)

A) O ESTÁTICO E O DINÂMICO

I.

Segundo Bergson, a base biológica do fazer artístico está na *função fabuladora*, que em si não visa à arte propriamente, mas antes às representações religiosas, as quais, por sua vez, estão diretamente ligadas às necessidades vitais humanas. “O homem pode sem dúvida sonhar ou filosofar, mas ele precisa viver primordialmente; não há dúvida de que nossa estrutura psicológica se vale da necessidade de conservar e de desenvolver a vida individual e social”¹⁰⁷. É preciso que entrem em ação potências como as religiosas, antes de tudo, para que a inteligência não ponha em risco esse princípio básico de sobrevivência, que exige do ser humano a sociabilidade. Diz Bergson que uma experiência “sistematicamente falsa” como a das ficções religiosas, ao se dirigir à inteligência, pode detê-la no momento em que ela acabar por ir “longe demais” nas conseqüências que tira da experiência no mundo em que o indivíduo se encontra. Expliquemos melhor o que isso tudo significa.

Em *A Evolução Criadora*, Bergson nos mostra que a vida é um certo esforço para obter certas coisas da matéria bruta; as duas formas de evolução da vida, governadas pelo instinto e pela inteligência em seu acabamento, são pois os dois meios de instrumentalização que ela, a vida, tem. No caso do instinto, o instrumento faz parte do próprio ser vivo, isto é, seu corpo e suas ações são seu próprio instrumento; no caso da inteligência o instrumento é inorgânico, que precisa ser inventado, fabricado e manejado por meio de um aprendizado. Nas formas de vida regidas pela atividade instintiva não há idéia de morte, assim como não há nenhuma idéia antecipada em relação à ação, uma vez que a

¹⁰⁷ DS, p. 1066.

atividade instintiva não é mediada por nenhum tipo de reflexão e nela ação e reação são invariáveis e inflexíveis. O contrário acontece com a forma de vida regida pela inteligência, a humana, em que a relação entre o que se deve fazer e a ação a ser feita é sempre mediada por representações, há uma margem de escolha e algum tempo para tomar decisões. De sorte que, para o ser humano, a idéia de morte é útil, funciona basicamente como parâmetro no sentido de que as providências em relação à permanência na vida sejam sempre e constantemente atualizadas. Contudo, simultaneamente à função de preservar, a idéia da morte surge também como idéia perturbadora da inteligência, como espécie de angústia diante da perspectiva de um fim para a vida. Desse modo, a aplicação da inteligência à vida abre as portas ao imprevisto e introduz na consciência humana o sentimento do risco, aquilo que pode advir no intervalo que separa o que a inteligência empreende e o resultado daquilo que quer obter. “Se o impulso de vida desvia todos os outros seres vivos da representação da morte, o pensamento da morte deve tornar mais lento no homem o movimento da vida. Ele poderá mais tarde se enquadrar numa filosofia que elevará a humanidade para além de si mesma e lhe dará mais força para agir. Mas ele é em princípio deprimente”¹⁰⁸. A contrapartida a esse efeito negativo da atividade inteligente virá dela própria, mas a partir do que no ser inteligente subsiste de instinto.

Como é mostrado em *Evolução criadora*, ainda que uma forma e outra de evolução tenham alcançado seu ponto máximo, não há uma superação completa em relação à unidade de origem delas, como se instinto e inteligência fossem incomunicáveis. Ao contrário, ambos estão presentes de maneira mais ou menos desenvolvida conforme a espécie. Assim, uma “franja de instinto” permanecerá ainda entorno da inteligência, assim como resquícios de inteligência

¹⁰⁸ DS, p. 1086.

subsistirão também no fundo do instinto. E se para intervir nos processos em que a inteligência trabalha desfavoravelmente em relação a si própria deve existir um contrapeso à sua atividade, e se esse contrapeso não pode ser o instinto propriamente dito, uma vez que seu lugar foi tomado pela inteligência, é preciso, diz Bergson, “que uma virtualidade de instinto ou, se preferir, o resíduo de instinto que subsiste entorno da inteligência produza o mesmo efeito: ele não pode agir diretamente, mas como a inteligência trabalha sobre representações, suscitará ‘imaginários’ que resistirão à representação do real e que alcançarão, por intermédio da própria inteligência, contrapor-se ao trabalho intelectual”¹⁰⁹.

Isto acontecerá a partir da criação de “potências favoráveis”, como diz Bergson em *Duas fontes da moral e da religião*, animadoras, que evitem a paralisação e que estimulem o ser humano a persistir na vida. Que tipo de potências favoráveis são estas, como elas são criadas? Trata-se fundamentalmente das representações religiosas, manifestas de muitas maneiras e tipos em todas as épocas, representações que passam pelo universo da magia e das mais variadas crenças e credos da história até hoje. Segundo nosso filósofo, elas são, antes de tudo, “reações defensivas da natureza contra a representação, pela inteligência, de uma margem desencorajadora de imprevisto entre a iniciativa tomada e o efeito desejado”¹¹⁰. E essa reação interessa tanto à sociedade quanto ao indivíduo.

Importante notar que esses meios produtores das representações religiosas são sempre racionais, algo que regula as consecuições de causa e efeito. E é nesse sentido que se entende o sentido de “fechado” em religião: uma atividade produzida

¹⁰⁹ DS, p. 1076.

¹¹⁰ DS, p. 1094.

fundamentalmente pela inteligência cuja estrutura é racional. É bem verdade, e nosso filósofo não deixa de ressaltar, que esse princípio de conservação da inteligência é capaz de atingir níveis mesmos absurdos em termos inteligentes, pois muito se sabe até onde as representações e comportamentos religiosos são capazes de levar a ação humana (sabemos que até mesmo à própria morte, com sacrifícios, guerras, torturas, etc.). Com relação a esse ponto, o que está em questão é a estagnação com respeito às necessidades humanas e, portanto, às soluções respectivamente empreendidas. Todo progresso da ciência consiste, assinala Bergson, num conhecimento mais extenso e em uma mais rica utilização do mecanismo universal; e esse progresso se realiza por um esforço da nossa inteligência. Mas nas sociedades onde a vida permaneceu estagnada, tudo se passa em meio a essa inércia, talvez por falta de estímulo maior (uma grande necessidade ou ameaça, por exemplo) para esse impulso inicial. Dispensados desse impulso inicial essa sociedade se fechou¹¹¹. Sem poder avançar, acabou “intoxicada pelos produtos de sua preguiça”¹¹². Magia e ciência, crença e ciência estão em posições opostas, mas quando a ciência não entra para dar a segurança necessária às ações humanas, entra a magia, a crença, a religião¹¹³. E se elas se equivalem, é porque possuem esse princípio

¹¹¹ “Dê algumas centenas de séculos em lugar de alguns anos; amplie enormemente as pequenas excentricidades de uma família que se isola: você representará sem problemas o que deve ter se passado nas sociedades primitivas que permaneceram fechadas e satisfeitas com sua sorte, ao invés de abrirem as janelas para fora, de eliminar os miasmas à medida em que se formam em sua atmosfera, e de fazer um esforço constante para alargar seus horizontes” (DS., p. 1092).

¹¹² DS, p. 1121.

¹¹³ Não podemos deixar de mencionar aqui a citação que Freud faz de Goethe em *O mal-estar na civilização*, no momento em que trata justamente da questão da origem do sentimento religioso: “Aquele que tem ciência e arte, tem também religião; o que não tem nenhuma delas, que tenha religião” (Goethe citado por Freud, S, *O mal-estar na civilização*, tradução de José Octávio de Aguiar Abreu, Rio de Janeiro, Imago, 1979, p. 93). É tentadora a idéia de associar Bergson e Freud, pois nos parecem bastante complementares as análises de um e outro em relação ao tema da religião. Bergson, em *Dois fontes de Moral e da religião*, nos dá as bases biológicas da religião, a gênese da sua formação, mostrando-nos claramente que a “espiritualidade” relacionada comumente à religião é, ao contrário, um

comum, o de terem suas origens mergulhadas numa atividade impulsionada fundamentalmente pela inteligência e em função da necessidade. Isto se faz necessário, como disse já Freud, pois “a vida, tal como a encontramos, é árdua demais para nós; proporcionamos muitos sofrimentos, decepções e tarefas impossíveis. A fim de suportá-la, não podemos dispensar as medidas paliativas. ‘Não podemos passar sem construções auxiliares’, diz-nos Theodor Fontane”¹¹⁴.

II.

É assim que chegamos também ao que chamamos aqui de arte fechada. Ao contrário do que temos visto até aqui em relação à arte, o impulso inicial da arte fechada não está na emoção criadora, mas na atividade intelectual. É bem verdade que também não se

produto do intelecto que, associado à capacidade de fabular, ou seja, de *inventar*, busca cumprir sua função de apaziguar o ser humano quando diante das representações relacionadas a tudo o que é desfavorável e contrário à vida. O que Freud afirma em seu estudo é que a origem da religião também está numa carência. Do ponto de vista psicanalítico, o ser humano busca nas representações religiosas a proteção do pai face à vulnerabilidade do viver e ao possível sofrimento a que estamos expostos a partir do nascimento, quando temos de deixar a proteção do útero materno – “a derivação das necessidades religiosas, a partir do desamparo do bebê e do anseio pelo pai que aquela necessidade desperta, parece-me incontrovertível, desde que, em particular, o sentimento não seja simplesmente prolongado a partir dos dias da infância, mas permanentemente sustentado pelo medo do poder superior do Destino” (Freud, obra citada, p. 90). A expressão de Goethe nos parece bastante adequada às duas concepções, a bergsoniana e a freudiana, na medida em que põe de um mesmo lado ciência e arte e as associa à religião, não como conhecimentos de mesma natureza, mas sem dúvida, do ponto de vista psicológico, equivalentes. Em termos bergsonianos, a ciência se ocupa dos conhecimentos relacionados à matéria e à materialidade, indispensáveis ao bem-estar humano, e a arte é um dos meios por onde o espírito se manifesta como impulso de liberdade e mostra-se revelador da natureza, isto é, inventor da realidade. A ciência e à arte se relaciona a religião, elas seriam, pois, as instâncias primordiais que proporcionariam essa espécie de base segura contra as inseguranças e temores relacionados à vida; assim, quem tem ciência e arte tem já religião e não precisa recorrer a nenhuma outra instância protetora e favorável; mas quem não tem nem uma, nem outra, que tenha ao menos a religião, pois não havendo outra garantia para enfrentar as exigências e os perigos da vida, que a religião atue como lhe cabe, isto é, que por meio dela se realize essa potência de *invenção* de representações favoráveis, protetoras e apaziguadoras do medo da morte.

¹¹⁴ Freud, S., obra citada, p. 93.

equipara, tampouco se identifica com o saber científico, no entanto, assim como a religião, possui com ela essa base intelectual comum. Mas se é assim, se entre a arte aberta e arte fechada existe uma distinção tão radical, porque chamar seus produtos pela mesma designação “de arte”? Uma arte fechada não seria, por princípio, uma não-arte? Num certo sentido sim, já que a obra de uma “arte fechada” promove o efeito contrário ao da obra de uma “arte aberta”, ou seja, ela liga as pessoas à vida por meio da funcionalidade e da utilidade. Por outro lado, a resposta também pode ser não, a “arte fechada” não é propriamente uma “contra-arte”. Porque, seja em sua forma fechada, seja em sua forma aberta, as artes têm esse princípio comum, a função fabuladora, que admite diferenças de potência e graus. Em uma palavra, podemos dizer que a arte seja, em última instância, extrapolação dos limites da necessidade, a extensão de uma faculdade fundamentalmente direcionada para a produção de “potências semi-pessoais” ou “presenças eficazes” as quais Bergson afirma estarem na origem da religião: a partir da função fabuladora “se revelam o romance, o drama, a mitologia com tudo o que a precedeu. Mas nem sempre houve romancistas e dramaturgos, ao passo que a humanidade nunca passou sem religião. É, pois, provável que poemas e fantasias de todo gênero tenham vindo por acréscimo, aproveitando-se de que o espírito sabia fazer fábulas, mas que a religião era a razão de ser da função fabuladora: em relação à religião essa faculdade seria efeito e não causa”¹¹⁵.

Tomemos a mitologia e o gênero cômico por exemplos. Acreditamos poder verificar que esses gêneros, cada qual a sua maneira, seriam algo intermediário entre o ato puramente criativo, fruto de uma intuição, e a ação puramente intelectual, fundamentalmente prática, que visa o que é útil e necessário à vida. No caso da mitologia grega em especial, segundo Bergson, a

¹¹⁵ DS, pp. 1066-1067.

fabulação extrapola sua função de confiança e crença no sucesso para as ações humanas, seus deuses e mitos “se prestam a todas as fantasias do artista e do poeta. Seriam os deuses, precisamente, personagens de romance se não tivessem uma potência superior a dos homens e o privilégio de romper, ao menos em certos casos, a regularidade das leis da natureza”¹¹⁶. Ainda assim, permanecem ligados ao seu desígnio inicial, isto é, mesmo que esse impulso à mitologia tenha se demorado ainda nas peripécias da imaginação de seu narrador, diante da necessidade social, a mitologia retomará seu propósito interrompido.

Em relação ao gênero cômico, trata-se de uma atividade dirigida também exclusivamente pela inteligência, mas que atenta justamente para suas limitações em relação ao movimento vital; remete, assim, às limitações do estabelecido, do mecânico, da fixidez enfim, tão convenientes à própria inteligência. O risível como exercício puro da inteligência pressupõe ainda uma espécie de anulação da sensibilidade, pois surge apenas quando, diante de uma pessoa ou ação humana, um espectador ou grupo se aliena de sua própria sensibilidade e afetividade, e exercita unicamente a inteligência. A relação entre natureza e atenção à vida se explicita no risível também como indício de algum descompasso entre elas: rimos quando supomos encontrar diante de nós o que esperamos que seja a natureza (algo vivo, maleável, desvolto), mas ao invés disso nos deparamos com o mecânico, endurecido, sem desenvoltura, contrário, enfim, ao natural. O risível ou cômico ressalta o papel social da arte: aponta justamente para o que emperra ou pode emperrar a engrenagem social. Com ele estaremos alguns passos para além da pura necessidade, mas ainda um tanto distante da

¹¹⁶ DS, p.1140.

natureza do pleno esforço criador, pois “a inércia humana nunca cedeu senão ao impulso criador”¹¹⁷.

Mas falar sobre o “fechado em arte” não é falar unicamente sobre a mitologia grega e sobre o risível, pois são inúmeras as manifestações desse tipo de arte. A arte fechada é aquela que cumpre uma função social muito específica, relacionada antes de tudo à manutenção da vida e conveniência do grupo. Podemos assim considerar as artes relacionadas os ritos, festejos, celebrações, solenidades, encontros sociais e a tudo o mais relacionado ao interesse e poder político, econômico, financeiro, social enfim. A consideração pelo sentido aberto e fechado em arte, no nosso entender, contribui, e muito, para a discussão sobre a arte inclusive no nosso momento histórico próprio, hoje em dia; torna possível a ligação do pensamento bergsoniano com o tempo próprio dele e com o nosso também. Vale assinalar que o que caracteriza o fechado é a tendência a manter o estado constantemente inalterado¹¹⁸ – no caso da arte, as danças folclóricas, os folhetins, os produtos da indústria cultural, para mencionar alguns exemplos –, enquanto que no sentido aberto há mudança, transformação – caso das grandes obras e movimentos artísticos, que fazem verdadeiramente a história das artes; mais que isso, são o lugar onde mais significativamente se revelam as relações dos indivíduos consigo mesmos, com a sociedade a que pertencem, com a história, com a vida.

O sentido, enfim, de trazermos para cá a discussão a respeito da natureza do riso e do cômico em geral é menos o de enquadrar o gênero na arte fechada do que procurar expor o sentido de sua formação, isto é, procurar explicitar a diferença entre o fechado e o aberto a partir da distinção do trabalho da imaginação, o de fabular.

¹¹⁷ DS, p. 1120.

¹¹⁸ “Para repetir, para imitar, para acreditar é suficiente se deixar ir; é a crítica que exige esforço” (DS, p.1092).

Pode-se dizer, de maneira geral, que a diferença entre o fechado e o aberto em arte está relacionada antes de tudo a uma intenção: quando a imaginação põe-se principalmente a serviço da pura inteligência, o resultado será uma obra voltada para as necessidades sociais (em maior ou menor grau), ou uma arte que chamaremos aqui de *fechada*; quando a imaginação se puser a serviço da intuição, o resultado será uma obra de arte no sentido forte do termo, isto é, uma obra que é criação, fruto de um ato livre, uma arte, enfim, que chamaremos aqui de *aberta*.

B) FUNÇÃO SOCIAL DA ARTE

Mitologia

I.

Para Bergson, a mitologia grega é um exemplo bastante expressivo da combinação entre função fabuladora, no seu sentido mais fundamental, e literatura: ela já não é mais única e exclusivamente representação religiosa e ainda não é plenamente literatura. Para compreender melhor o sentido dessa combinação, mais ainda, declara Bergson, para penetrar na própria essência da religião e compreender a história da humanidade é preciso, antes de tudo, que nos transportemos da religião estática, à qual temos nos referido até aqui, à religião dinâmica: "a primeira estava destinada a afastar os perigos que a inteligência poderia causar ao homem; ela era infra-intelectual (...) respondia exatamente às necessidades do indivíduo e da sociedade. (...) Mais tarde, por um esforço que poderia não se ter produzido, o homem se desvencilhou do seu giro em falso, inseriu-se de novo, prolongando-a, na corrente evolutiva. Foi isso a religião dinâmica, ligada sem dúvida a uma intelectualidade superior, mas distinta dela. Opondo uma religião a outra que

compreenderemos melhor cada uma delas”¹¹⁹. Mas também aqui, como temos visto em relação ao pensamento, às obras de arte, à expansão da vida em geral, estamos diante de extremos cujos graus intermediários comportam níveis de aperfeiçoamento. O que não significa absolutamente que de uma forma de religião a outra, da estática à dinâmica, a transposição se dê por meio de um processo de aperfeiçoamento, gradual, que evoluiria do mais fechado ao aberto, pois há uma diferença de natureza entre elas. A passagem só pode se dar, como temos visto, como um salto, um esforço considerável que é superação da condição inercial. O que queremos dizer, pois, é que cada sentido comporta níveis de aperfeiçoamento e, dentro mesmo do processo vital há graus, pode-se dizer, de fechamento e de abertura.

Como veremos em seguida também em relação à arte cômica, devido ao potencial fabulador o ser humano é capaz de produzir obras e representações desde as mais rudimentares até as mais sutis e elevadas; mas o que diferenciará verdadeiramente uma obra aberta, uma religião estática, de uma obra de arte e uma religião dinâmica será menos o potencial fabulador do que a quê este adere: se ao princípio da necessidade, por mais elaborada que seja a obra ou representação religiosa (e há inquestionavelmente diferenças expressivas entre obras de arte e representações religiosas mais rudimentares e outras mais sutis e elaboradas) ela estará sempre voltada ao sentido estático ou fechado da vida; se, ao contrário, a função fabuladora estiver associada ao princípio do prazer puro e simples de fabular, de criar, tudo o que produzir estará direcionado ao sentido dinâmico, aberto da vida. O “instinto de fabulação”, afirma Bergson, não vai muito longe quando o deixamos a si mesmo, mas progride indefinidamente se o exercemos por prazer¹²⁰.

¹¹⁹ DS, pp. 1133-1134

¹²⁰ DS, p. 1132.

As formas intermediárias que surgem ligadas fundamentalmente aos elementos de uma religião estática (“variações sobre o duplo tema do animismo elementar e da magia; a crença nos espíritos sempre permaneceu, aliás, no fundo da religião popular”), encontram-se, portanto, distantes das realizações próprias da religião dinâmica, mas desempenharam e desempenham, sem dúvida, papéis muito importantes na história da humanidade. Ao longo do tempo foi precisamente o trabalho de elaboração da função fabuladora que institui as maiores diferenças entre os extremos das religiões. Assim, “da faculdade fabuladora saiu por um desenvolvimento ulterior uma mitologia em torno da qual floresceram uma literatura, uma arte, instituições, enfim, todo o essencial da civilização antiga”¹²¹.

Nesse sentido, ou melhor, em relação ao trabalho da potência fabuladora, inserção da ação propriamente estética na instrumental, as mitologias grega e romana são bem diferentes. A função fabuladora deteve-se com a mitologia romana¹²², caso em que os deuses são visto coincidindo simplesmente com suas funções (a colheita, a guerra, a fertilidade, etc.), das quais eles são investidos e de alguma maneira “imobilizados”, afirma Bergson, “mal possuem um corpo, quer dizer, uma figura imaginável”. Diferente é o que encontramos na mitologia grega, em que o impulso persistiu e prosseguiu no seu trabalho. Cada deus da Grécia antiga, prossegue nosso filósofo, tem fisionomia própria, caráter, história; vai e vem, atua fora do exercício de suas funções; suas aventuras são narradas, suas intervenções no andamento dos acontecimentos descritas, presta-se, enfim, a todas as fantasias do artista e do poeta¹²³. A mitologia grega dá alguns passos adiante, ou muitos, em relação ao

¹²¹ DS, p. 1134.

¹²² DS, p. 1133.

¹²³ DS, p. 1140.

propósito inicial da religião, de promover representações favoráveis ao controle e ao domínio do imprevisível e do inesperado, e se aproxima da literatura na medida que cria personagens de “histórias passíveis de serem narradas a nós mesmos”, isto é, histórias *inventadas* que acabam por abranger um universo para além do funcional, porque não circunscrito ao âmbito do estritamente necessário. “O pensamento social não pode deixar de conservar sua estrutura original. Ele é inteligência ou intuição? Concordo que a intuição faça filtrar sua luz através da inteligência: não há pensamento sem ‘*esprit de finesse*’ e o ‘*esprit de finesse*’ é o reflexo da intuição na inteligência. Concordo também que esta pequena parte da intuição se tenha alargado, dando origem à poesia, depois à prosa, convertendo em instrumento de arte as palavras que dantes não eram mais do que sinais: por meio dos gregos principalmente que este milagre se realizou”¹²⁴. A mitologia grega não deixa de dizer respeito aos deuses, aos desígnios divinos, tanto quanto outras mitologias, e a invenção, nesses casos, está e estará sempre primordialmente ligada a uma finalidade utilitária, ainda que não se restrinja apenas a ela. De sorte que, “quando necessário, ela reassumirá o trabalho interrompido. Esse foi o efeito da introdução da literatura e, de modo mais geral, das idéias gregas em Roma. É sabido como os romanos identificaram certos deuses com os da Hélade, conferindo-lhes assim uma personalidade mais assinalada e fazendo-os passar do repouso ao movimento”¹²⁵.

II.

Bergson se refere constantemente à invenção, à faculdade de fabular, à função fabuladora, capacidade de criar espíritos e representações divinas, personagens e imagens poéticas, enfim, e

¹²⁴ PM, p. 1321.

¹²⁵ DS, pp. 1140-1141.

tudo isso nos leva a considerar, nos remete de pronto à idéia de que, associada ao sentido dinâmico ou ao estático, seja como for, é ao trabalho da imaginação que nosso filósofo se refere. E se aceitarmos essa consideração, não a faremos contudo sem antes assinalar a ressalva feita pelo próprio Bergson em relação à definição de imaginação¹²⁶. Segundo nosso autor, a imaginação é freqüentemente definida negativamente, isto é, sempre por uma negação do que poderia ser: *não é lembrança, não é percepção*. O senso comum, ressalta, junta assim tudo o que *não é* numa palavra única, e quando o faz, acaba inevitavelmente por reduzir a realidade a essas duas possibilidades apenas, e fazer da imaginação algo contrário a elas: contrário à concepção que estabelece que os objetos, as coisas, os seres, enfim, tudo o que há, ou é atual e portanto percebido, ou é passado e portanto lembrado. E se assim fosse, ou seja, se a imaginação fosse mesmo contrária àquilo que estabelece o que é "real", o que mais ela poderia produzir senão "irrealidades"? Ora, não há como nosso filósofo compartilhar dessa concepção e dessa definição de imaginação, pois, para ele, essa faculdade, também responsável por criar "personagens cuja história narramos a nós mesmos", produz não irrealidades, mas algo positivo, isto é, algo relacionado ao que é, a uma ação positiva de criar não apenas personagens e situações "fictícias", mas também o que há de mais empírico e palpável em nossas vidas¹²⁷. Porque *o que é* o é em diversos níveis e graus, desde os mais superficiais e determinados, em que nos deparamos com o estático, com a reprodução e a repetição, até o mais profundo e libertário, em que mergulhamos na força dinâmica, evolutiva, criadora da vida. Assim, para Bergson, a ação da imaginação está presente em todos os níveis da nossa

¹²⁶ "Da função fabuladora dissemos já que mal a definiríamos transformando-a numa variedade da imaginação" (DS, p. 1141).

¹²⁷ Este, no mais, foi assunto dos capítulos anteriores, sobretudo o primeiro, quando tratamos do esforço intelectual e do papel das imagens mediadoras na constituição do conhecimento.

experiência (e pode ser designada por uma variedade de nomes), desde as construções mais triviais do pensamento até as mais elaboradas, que requerem esforço intelectual máximo, sendo que todas elas não podem ser consideradas outra coisa que não *a realidade*.

“Deixemos, pois, de lado a imaginação, que não é outra coisa que não uma palavra, e consideremos uma faculdade muito bem definida do espírito, a de criar personagens cuja história narramos a nós mesmos. Ela toma singular intensidade de vida nos romancistas e nos dramaturgos. (...) Estes não são necessariamente aqueles cuja obra possui o mais alto valor, mas, melhor que outros, nos tocam com o dedo a existência, em alguns de nós ao menos, de uma faculdade especial de alucinação voluntária”¹²⁸. Essa faculdade, prossegue nosso filósofo, que é tão viva nas crianças, por exemplo, encontra-se também naqueles que, diferentemente destas últimas, criam não “personagens imaginários”, como os companheiros de tantas infâncias, mas interessam-se pela ficção tanto quanto pela realidade. “O que há de mais surpreendente do que ver espectadores chorar no teatro? Do mesmo modo, podemos estar quase tão fortemente ‘emocionados’ pelo romance que lemos, e simpatizar no mesmo grau com os personagens dos quais nos contam a história”¹²⁹. É fundamentalmente dessa faculdade tão singular que lançam mão os poetas e criadores da mitologia grega. E a explicação para sua atividade, que conjuga numa só obra religião e arte, parte, segundo Bergson, da compreensão de algo ainda mais essencial à vida, a função de criar representações e potências positivas, ativas, protetoras, as quais se encontram na base da religião. A elas ligar-se-á posteriormente a ação estética, da função mais básica prolongar-se-á uma atividade menos ligada às necessidades vitais e

¹²⁸ DS, p. 1141.

¹²⁹ DS., p. 1141.

tanto mais voltadas ao puro prazer de inventar. De todo modo, veremos nisso um pouco do poder de ação dessa capacidade criadora estética em relação a uma necessidade humana básica que é a religião.

A atividade criadora em arte apresenta-se como uma extensão de uma atividade ainda mais vital, como aquilo que vem depois, por acréscimo ao que a vida exige incondicionalmente. Parece claro, portanto, que as bases para o julgamento sobre o que seja mais ou menos vital sejam biológicas. E dizer que as bases são biológicas – poderíamos reivindicar outras, como éticas ou morais, por exemplo – é considerar que o que se opõe à vida é, por princípio, a morte, fim de tudo. A arte nesse sentido não diz respeito ao vital, havendo ou não arte no mundo os seres humanos permaneceriam vivos. E seguiriam certamente aprimorando cada vez mais – dominando o quanto fosse possível –, por meio de uma ciência, a sua relação com a natureza e o meio em que vivem. Na ausência ou insuficiência da ciência entraria a religião, oferecendo o respaldo psicológico necessário à persistência na vida. A questão no entanto, em Bergson, dos dois sentidos da vida, o aberto e o fechado, não se esgota no âmbito exclusivamente biológico. Ela nos remete de imediato a uma dimensão do vital que é *metafísica*: "o que é vital?", ou "o que é o vital?" passam a ser questões de ordem também metafísica. Se no âmbito biológico a polaridade ou dualidade do vital se concentra na oposição vida e morte, em relação ao metafísico essa polaridade ou dualidade se dá no âmbito mesmo da própria vida, como alternativa de completar o próprio ato de continuação da vida (o impulso criador), ou se fixar, se imobilizar em qualquer ponto de chegada (repetição do mesmo, reprodução). Neste sentido – e aqui retomamos a nossa questão acerca relação entre uma função fabuladora "vital" e outra "prazerosa" –, mais relevante nos parece procurar compreender a arte também sob essa dupla perspectiva de

completude ou interrupção do impulso vital, criador por excelência. A arte é vital? Ela se encontra numa consciência pragmática e cativa, ou se dirige no sentido criador e portanto libertário da vida?

“O esforço criador só passou com êxito na linha evolutiva que chegou ao homem. Ao atravessar a matéria, a consciência adquiriu então, como num molde, a forma da inteligência fabricadora. E a invenção, que traz em si a reflexão, expandiu-se em liberdade”¹³⁰.

A comédia

I.

É de se esperar que um estudo sobre a natureza do cômico leve em conta, em primeiro lugar, a questão do por que se ri. Em seus ensaios sobre o rir, Bergson apresenta esta pergunta logo de início. Por que rimos? Sua investigação o levou a seguinte resposta: a fonte direta do riso está no arranjo mecânico especial que ela nos deixa entrever por transparência, por detrás da série de efeitos e de causas. Em outros termos, rimos geralmente quando nos deparamos com algo mais ou menos suspeito em relação ao movimento natural da vida, com o que seria em princípio antinatural, mecânico mesmo, em relação à desenvoltura própria da vida, como um ser inanimado tentando “se passar” por vivente. “A vida apresenta-se-nos como uma certa evolução no tempo e como uma certa complicação no espaço. Considerada no tempo, ela é o progresso contínuo de um ser que envelhece sem cessar, o que equivale a dizer que não volta nunca atrás, que nunca se repete. Encarada no espaço, ela patenteia a nossos olhos elementos coexistentes e intimamente solidários entre si, tão exclusivamente feitos uns para os outros que nenhum deles poderá pertencer ao mesmo tempo a organismos diferentes: cada ser

¹³⁰ DS, p. 1153.

vivo é um sistema fechado de fenômenos, incapaz de interferir com outros sistemas”¹³¹. A “mecanização do vivente” caracteriza-se, assim, como movimento contrário ao descrito, ou seja, nela podemos encontrar processos de *repetição*, *inversão* e *interferência das séries* em relação aos atos e acontecimentos.

Isto é o que acontece em teatro, por exemplo, aponta Bergson, no *vaudeville*. Nesse tipo de comédia geralmente lança-se mão desses três expedientes, repetição, inversão e interferência. Assim, vê-se – e *o Riso* mostra claramente – que, se por um lado, não há nada de cômico num encontro casual, numa rua qualquer, entre dois amigos, basta que este encontro se repita algumas vezes no mesmo dia para começar a provocar risos. Na comédia contemporânea, diz Bergson, o procedimento da *repetição* é explorado de inúmeras maneiras, um dos mais comuns consiste em conduzir certo grupo de personagens de ato em ato, nos meios mais diversos, de modo a fazer renascer nas circunstâncias sempre novas uma mesma série de acontecimentos ou desventuras que se correspondem simetricamente¹³². O processo de *inversão* se dá de maneira análoga, em que uma situação qualquer retorna e os papéis são intervertidos: “É assim que rimos do réu que prega moral ao juiz, da criança que pretende dar lições aos pais, enfim, de tudo que se classifica sob a rubrica do ‘mundo às avessas’”¹³³ – ao fim e ao cabo, trata-se sempre de situações em que há interversão de papéis, situação que se volta contra aquele que a criou. A definição geral que Bergson dá ao processo da *interferência das séries* é a seguinte: “Uma situação é sempre cômica quando ao mesmo tempo pertence a duas séries de acontecimentos absolutamente independentes e ao mesmo tempo se

¹³¹ R., p. 429.

¹³² Bergson faz análises de exemplos de comédias em que o processo de *repetição* é bastante explorado, como em Molière, *Escola de mulheres*, *Escola de maridos*; ou comédias de Benedix. Cf. R., pp.430-431.

¹³³ R, p. 432.

pode interpretar em dois sentidos diferentes”¹³⁴. Como um quiproquó, baseados em “equívocos” de personagens que não julgam determinada ação tal como a platéia, que a vê a partir de condições diversas daquelas desses mesmos personagens e, por isso, têm condições de identificar a “interferência”. O movimento pendular do nosso espírito entre duas interpretações opostas surge, antes de tudo, no divertimento que essa possibilidade de duplicidade nos proporciona. Na verdade, o que nosso filósofo afirma é que o quiproquó não é mais do que o caso particular de um fenômeno mais geral, de interferência de séries independentes, ele não é exatamente risível por si próprio, é antes “sinal de uma interferência de séries”¹³⁵. O que cada um desses processos, no *vaudeville*, acaba por nos revelar, pode-se dizer, é a “mecanização do vivente” e como, de que maneira, ela poderia chamar nossa atenção propriamente, já que, afirma Bergson, “a vida real é um *vaudeville* na exata medida em que naturalmente produz efeitos do mesmo gênero e, por conseqüência, na exata medida em que se esquece a si própria; se estivesse sempre atenta seria continuidade variada, progresso irreversível, unidade indivisível”¹³⁶.

II.

Mas por que esses processos nos levam ao riso? A esta pergunta o senso comum muito provavelmente responderia que rimos porque sentimos prazer, ou rimos em conseqüência de algum tipo de alegria que se instala em nós, porque uma ação, ou discurso, ou movimento nos agrada, nos diverte. A resposta que Bergson nos dá não exclui propriamente as possibilidades mencionadas, no

¹³⁴ R, p. 433.

¹³⁵ Mais uma vez remetemos esse trecho à análise de comédias em que são dadas de maneira um pouco diversa da do quiproquó a interferência das séries. Ver R, pp. 433-435.

¹³⁶ R, p. 435.

entanto se mostra muito mais precisa. Em o *Riso* ele nos mostra que, ao contrário do que acontece na grande arte, que surge do simples prazer de fazer do artista, as construções risíveis estão ligadas antes de tudo à necessidade, pois o riso, para Bergson, possui uma função social bastante específica. Em outros termos, ao contrário de que comumente se poderia supor, rimos porque é preciso: “o mecanismo rígido que de tempos em tempos surpreendemos, como um intruso, na vivente continuidade das coisas humanas, tem para nós um interesse muito particular porque é como uma *distração* da vida. (...) O cômico é aquela face do indivíduo pela qual ele se parece com simples coisa, aquele aspecto dos acontecimentos humanos que imita, pela sua rigidez dum gênero muito particular, o mecanismo puro e simples, o automatismo enfim, o movimento sem a vida. Ele exprime, pois, uma imperfeição individual ou coletiva que pede correção imediata. O riso é este corretivo. O riso é um certo gesto social que sublinha e reprime uma certa distração especial dos homens e dos acontecimentos”¹³⁷.

Importante notar que, para Bergson, o que o riso denuncia é essa possibilidade de instalação de um automatismo, de um movimento mecânico, sem vida, na própria mobilidade e continuidade da vida, e que esse instalar-se, para ele, se deve a uma espécie de “distração” da própria vida. Mas em outro escrito nosso filósofo recorre também à expressão “distração” para caracterizar o comportamento do artista em relação à vida¹³⁸. Contudo, como vimos dizendo, a atividade artística, o esforço criador é justamente o que há de mais oposto à atividade automática e puramente mecânica. Estas últimas seriam representativas de uma espécie de “distração da vida”

¹³⁷ R, p. 428.

¹³⁸ “Notemos que o artista sempre passou por um ‘idealista’. Entende-se com isso que ele está menos preocupado do que nós com o lado positivo e material da vida. É no sentido próprio da palavra, um ‘distraído’” (...) (PM, Perception du Changement, p. 1371).

ao mesmo tempo em que a intuição artística se revela como processo criador cuja origem se encontra numa percepção, em certo sentido e grau, também distraída¹³⁹? Neste ponto nos deteremos um instante, já que a questão demanda atenção; contudo, podemos afirmar já de saída que não estamos certamente diante de um paradoxo. Isto porque, em Bergson, a idéia de distração pode estar efetivamente associada a dois movimentos opostos: de um lado, o de se deixar levar, de se abandonar à inércia, à reprodução, ao esquecimento; de outro, o de se aprofundar na realidade, de inventar, de se empenhar e de se lembrar.

A distração do artista se dá fundamentalmente em relação à tendência natural de atenção à vida. O artista, pode-se dizer, é um desatento relativamente à consciência prática e sempre orientada para a ação, que concentra seus esforços naquilo que transforma a todo tempo o presente em futuro e aceita do passado apenas o que pode ajudá-lo a esclarecer o momento que advirá. A atitude do artista, enquanto artista, isto é, desligado em certo grau e em relação a certo sentido da ação prática, segue na direção oposta ao que é habitual para espírito: ao contrário do que naturalmente requer a consciência, a saber, um máximo de concentração e ao mesmo tempo um mínimo de amplitude – exigência de “contração extrema do ser no pequeno círculo traçado ao redor da ação presente”¹⁴⁰ –, a atitude do distraído, em virtude mesmo de sua distração, chega a alcançar as zonas mais profundas e dilatadas do eu, em que se encontra tudo o que nossa percepção apreendeu do mundo exterior e que, em virtude do processo de “triagem” que o nosso sistema

¹³⁹ “De vez em quando, por um acidente feliz, surgem homens nos quais os sentidos ou a consciência são menos aderentes à vida. A natureza esqueceu de ligar a faculdade de perceber deles à faculdade de agir. Quando olham para uma coisa, a vêm por ela e não por eles. Simplesmente não percebem em função de agir; eles percebem por perceber, por nada, por prazer... Conforme o desprendimento se dê nesse ou naquele sentido, ou consciência, eles são pintores, escultores, músicos ou poetas” (PM, Perception du Changement, p. 1373).

¹⁴⁰ E.S., p. 892.

intelectual realiza em função da utilidade em relação à ação presente, lá permanecem na forma de esquecimento¹⁴¹.

Assim, se o artista é distraído em relação à vida prática, ao que é útil do ponto de vista da ação, é justamente isso que possibilita sua “atenção” ao que é mais profundo e real, isto é, inútil do ponto de vista da ação, distante do que é “necessário” à sobrevivência, contudo mais próximo da realidade espiritual e do impulso criador. E se essa atenção à realidade movente, que é puro devir, puro rememorar (do que foi obscurecido na consciência em virtude da necessidade de agir), demanda *esforço* para se realizar em atos ou em obras concretas, é justamente a ausência de esforço que leva a vida a se acomodar, a se repetir, a se automatizar. “Se os homens se mantivessem sempre atentos à vida, se nos mantivéssemos constantemente em contato com os outros e também conosco, já nada pareceria produzir-se em nós movidos por molas ou barbantes”¹⁴². Neste sentido, podemos dizer que a *distração da vida* está relacionada antes de tudo a uma ausência de esforço e, portanto, a uma interrupção da ação criadora – interrupção que se manifesta como repetição, automatismo, mecanicismo; enquanto que no artista, ao contrário, o estar atento à vida é justamente estar distraído, e sua distração associada ao esforço que é capaz de empreender é que viabiliza, que realiza o ato verdadeiramente criador.

III.

¹⁴¹ Reporto-me neste trecho especialmente a um trabalho próprio já publicado em que a questão da natureza da experiência estética, do artista e de sua produção é mais detidamente investigada. Ver *Arte e Intuição, a questão estética em Bergson*, São Paulo, Humanitas/Fapesp, 2004, capítulo I.

¹⁴² R., p. 428.

Essa distração da vida, que pode se dar de diversas maneiras – como reprodução, esquecimento de si, mecanização do vivente, entre outras – tem como característica fundamental a tendência ao repouso, ao estático, à manutenção do que já é. Ainda que a tendência mais elementar do vivente seja a de permanecer na inércia, ou melhor, justamente porque sua tendência seja permanecer na inércia (já que a ação de mudança requer esforço), essa estagnação da vida a sociedade, que necessita a todo tempo desenvolver-se, aprimorar-se, tende a reprovar e a recusar. Assim, para compreender o riso, assinala Bergson, é preciso recolocá-lo em seu meio natural, que é a sociedade, temos que determinar a sua função útil que é uma função social. “O riso deve responder a certas exigências da vida comum, deve ter uma significação social”¹⁴³. E sendo um grupo, uma conjunção de indivíduos, assim como cada um em particular, a sociedade tende ao conformismo, e “o cômico dos acontecimentos pode ser definido como uma distração das coisas da mesma maneira que o cômico de caráter individual está sempre relacionado, como adivinhamos já, a uma certa distração fundamental da pessoa”¹⁴⁴.

A sociedade exige a todo tempo que cada um de seus membros esteja atento ao seu entorno, que se modele ao ambiente que o cerca, que evite encerrar-se no seu caráter como se este fosse uma torre de marfim. Neste sentido o riso lhe é muito útil, funciona como uma espécie de ameaça de correção; senão exatamente isso, assinala Bergson, ao menos lança sobre o caráter faltoso, inadequado, a perspectiva de uma “humilhação”, a qual mesmo que “branda” não deixa de ser temida: “ele castiga certos defeitos mais ou menos como doenças castigam certos excessos, apanhando inocentes, poupando culpados, visando a um resultado geral, não podendo dar a honra, a

¹⁴³ R., p. 390.

¹⁴⁴ R., p. 435.

cada caso individual, de o examinar seriamente”¹⁴⁵. Donde, completa nosso filósofo, o riso não pode ser de forma alguma nem justo, nem bom, mas tão-somente o efeito de um mecanismo em nós montado pela natureza, ou, o que vem a ser a mesma coisa, por um longuíssimo hábito da vida social. Desencadeia-se por si próprio; é uma verdadeira resposta pronta¹⁴⁶.

IV.

A comicidade, no entanto, não se limita à sua função essencial, isto é, o cômico também comporta níveis de aperfeiçoamento. Se, em princípio, é fundamentalmente reflexo vital e social, seu aperfeiçoamento cultural dá margem a elaborações de sua forma. É assim que Bergson chega à forma mais elaborada da comicidade, segundo sua compreensão, o cômico de caráter, assunto ao qual dedica a última parte de sua obra sobre o riso. Para ele, as peças de Molière seriam as representantes por excelência desse gênero de cômico. Nesse momento de sua obra faz-se necessário, pois, o estabelecimento dos termos de distinção entre o que seja uma obra de arte compreendida no sentido forte do termo – isto é, a que se realiza no sentido do dinâmico, do que chamamos aqui de “aberto” –, e a outra, chamada aqui de “fechada”, isto é, a obra que se realiza no sentido da necessidade, a partir do interesse social.

Talvez não seja demais ressaltar que trazer à tona tal discussão sobre o aberto e o fechado em arte tem um propósito muito claro, que naturalmente exclui da discussão presente qualquer intenção de instituir padrões de classificação para obras de arte e determinar o quanto essa ou aquela é fechada ou aberta. O fundamental aqui é a idéia – que, no nosso entender, demonstra a sensibilidade e a

¹⁴⁵ R., p. 482.

¹⁴⁶ R., p. 482.

percepção aguda de Bergson com relação à realidade da arte – de que também em arte a realidade se apresenta como uma *diferença*. Importante notar que, do início ao fim de *O riso*, o fundamento do rir, seu caráter essencialmente funcional e social, se mantém e se sustenta seja qual for o estilo de comédia, e isto nos parece bastante relevante. Ou melhor, a fórmula que define a causa do riso como uma necessidade do ser humano em sociedade (necessidade de “correção do costumes”, como repete nosso autor) só pode ser válida se for capaz de dar conta de todos os graus do cômico, deve englobar, assim, a produção desde as comédias que nos remetem exclusivamente à pura função social, como os *vaudevilles*, até aquelas outras, como as comédias de caráter, que estão bem mais próximas das obras mais refinadas da uma cultura.

Assim sendo, para além da oposição entre artes dramáticas e poéticas de um lado, e artes cômicas de outro, interessa-nos ressaltar em meio às diferenças, os níveis de aprofundamento do espírito que todas elas revelam. À obrigação social, causa direta do riso, Bergson opõe o “esforço de desligamento” que define o essencial no domínio artístico, aos dois limites da arte e da vida correspondem em nós, respectivamente, aqueles da liberdade individual e o das obrigações sociais, ou ainda, sentimentos profundos e reações automáticas: tanto mais à superfície da vida, mais colado às necessidades vitais, sociais, estará o ser humano; tanto mais aprofundado, no sentido do núcleo movente da própria vida, mais próximo estará de sua libertação em relação a essas mesmas necessidades. Quando esse momento chegar, a humanidade certamente não estará mais tão ocupada com seu bem-estar apenas, mas será capaz de realizar autonomamente sua própria felicidade.

C) APORTE METAFÍSICO DA ARTE

A dança moderna e o sentimento da graça

I.

Se o riso se apresenta como o “remédio” de uma sociedade para comportamentos e caracteres potencialmente nocivos ao seu bom desenvolvimento, esse remédio, como vimos, apresenta-se como espécie de denúncia. Denuncia o “mecânico aplicado sobre o vivente”. Nosso intuito, ao abordar a questão do “aberto” em arte é principalmente o de analisar o sentimento da graça, sua evolução em termos físicos e espirituais, os quais na verdade não se separam. Se o cômico nos remete às determinações pragmáticas da vida, relacionadas sobretudo ao bem-estar dos indivíduos, a arte graciosa, por sua vez, nos mostra Bergson, nos remete à direção oposta, isto é, ao impulso de liberdade, à própria libertação em relação às nossas necessidades. Por essa razão é que a arte graciosa é considerada um dos meios por onde a vida alcança sua dimensão metafísica e também moral, pois libertar-se é seguir na direção do maior bem, da felicidade revelada como autorealização do indivíduo em consonância com a vida que em conjunto com os demais indivíduos é capaz de inventar. Assim, para além da oposição entre comédia e drama, riso e poesia, interessa-nos investigar, antes de tudo, o que de fato, em termos de obra artística e segundo Bergson, mais se opõe à distração da vida: a graça, os movimentos e as ações graciosas, os quais, por sua vez, se transmitem por meio de uma *simpatia* e prolongam em nós seus efeitos, isto é, promovem em cada um de nós o próprio “ir um pouco mais além” do que já se é.

O sentimento que experimentamos diante de uma evolução graciosa é, ressalta Bergson, primeiramente, apenas a percepção de um certo desembaraço, de uma certa facilidade nos movimentos

exteriores, representa, num primeiro momento, a superação da resistência que o meio exterior exerce sobre a força motriz do corpo. Mas esse sentimento comporta níveis de aprofundamento, e da facilidade do movimento, a graça se transforma em sugestão do gesto futuro, isto é, possibilidade de previsão do gesto futuro no gesto presente: nele, o futuro é reinterpretação de sua própria potencialidade de transformação. Essa continuidade aprazível característica da evolução graciosa, comporta ainda um terceiro elemento, a saber, um certo ritmo. O ritmo, pode-se dizer, é o próprio movimentar-se do espírito. No artista, como vimos, é sua coincidência com o movimento criador e, neste sentido, o artista, enquanto criador de determinada obra, e a sua obra, enquanto criação, são uma só e mesma coisa, ou melhor, um mesmo e único movimento rítmico. Com relação ao espectador, o processo se repete. Ele, então, refaz ritmicamente o percurso do artista, ou antes, ele o reconstrói e o reconhece em si mesmo. Resta ainda o que Bergson chamará de graça moral, ou a verdadeira polidez do espírito. Nesta a coincidência não se dá apenas entre um indivíduo e outro, mas também entre a potência criadora e uma massa de indivíduos.

II.

Podemos percorrer inúmeras e distintas definições de “dança moderna” consultando dicionários ou obras especializadas, mas em lugar de uma definição proponho-me a reforçar a fala de uma espécie de senso comum sobre a dança, que a compreende, em sua modernidade, a partir da oposição que ela estabelece a um outro tipo de dança, que se realiza a partir de um “sistema” constituído, e liga-se, antes de tudo, a uma tradição ou técnica formalizada, caso da dança clássica, é certo, mas também da folclórica, as “de baile” ou de salão. A dança passa a ser encarada sob o signo da modernidade - a ser considerada então como “moderna” - a partir do momento em

que a busca pela sua "forma" acaba por engendrar movimentos resultantes fundamentalmente das necessidades ditas "interiores" – a saber, intelectuais, estéticas – e, principalmente, do trabalho de investigação e aprofundamento da natureza espaço-temporal cujo núcleo é o próprio corpo. Assim sendo, é a própria noção de criação artística que estabelece o divisor de águas para a nossa arte: se, de um lado, temos a dança acadêmica, a folclórica, a de salão, etc., com suas regras direcionadas seja a um método rigoroso seja à pura diversão do jogo, e, com isto, formas dadas previamente – do exterior – que acabam por reduzir o processo de criação basicamente a um rearranjo do pré-existente, temos, de outro, com o surgimento da dança moderna, a abertura para a exploração potencialmente irrestrita das possibilidades formais e expressivas, a partir das quais o gesto e o movimento surgem de maneira original, no sentido mais estrito do termo, ou seja, relativamente a uma origem muito própria e peculiar, a saber, o corpo. Em outros termos, com a dança moderna o corpo torna-se ele mesmo criador: as formas deixam assim de ser impostas "de fora": elas nascem junto com a necessidade e possibilidade de expressão do próprio corpo que as engendra.

Com Martha Graham sobretudo (a partir da década de vinte-trinta do século XX), podemos dizer que esse propósito de uma dança original – nos moldes anunciados acima – alcança já alguma maturidade. Ainda que seus princípios não cheguem a constituir uma técnica formalizada, num sentido de uma "regra" pré-estabelecida ao qual os arranjos motrizes tenham necessariamente que se submeter, temos já uma espécie de equilíbrio entre um vocabulário muito próprio de dança e o processo que o constitui e o realiza num tempo e espaço muito particular¹⁴⁷. A dança de Martha Graham pode, assim,

¹⁴⁷ A ausência dessa espécie de vocabulário é o que se pode notar na dança de uma das bailarinas que chamarei aqui de precursora da dança moderna, Isadora Duncan, tema central da discussão que iniciamos neste capítulo sobre o aporte

ser reconhecida como uma espécie de base definida, sobre a qual se cria e se compõem coreografias, e que pode inclusive ser, como de fato o é até hoje, “ensinada” em escolas.

É preciso salientar, contudo, que ao falarmos em “estilo” ou mesmo “vocabulário” de dança, o que está absolutamente fora de questão – de um certo modo quando falamos de dança em geral, mas muito particularmente quando a referência é a dança encarada a partir de sua era moderna – é a idéia de se “ensinar movimentos”, ensinar gestos: neste sentido, podemos dizer, um pouco à semelhança da máxima kantiana a respeito da filosofia, que não se ensina dança, mas somente se pode ensinar a dançar. É preciso portanto reconhecer, para que se possa seguir adiante nesta apresentação, que também a natureza desse tempo e desse espaço nos quais a dança moderna está implicada deve ser posta em questão. De fato, a dança não tem seu lugar num tempo e num espaço do tipo newtoniano, pensados ambos a partir da idéia de extensão pura, ou seja, o tempo como uma sucessão de instantâneos e o espaço como fundo ou plano vazio sobre o qual se apóia uma delimitação corpórea. Ora, o corpo da bailarina e do bailarino não “ocupam” simplesmente um espaço, nem muito menos o delimitam, ao contrário, eles o criam e o extravasam ao mesmo tempo. E de que maneira? Evoluindo no tempo, e a partir de uma forma interior, ou melhor, numa forma a partir da qual os movimentos se interpenetram, se sugerem uns aos outros e se organizam, ao invés de se justaporem. A dança não se resume, pois, num “encadeamento” de posições corporais pura e simplesmente dadas do exterior, impostas ao corpo, mas numa *evolução*, em que os elementos corporais se organizam e se expandem num tempo que é basicamente mudança, abrindo, assim, a perspectiva de se pensar

moral e metafísico da arte, que teria na dança uma espécie de construção paradigmática.

também uma outra natureza espacial. No mais, é nesta distinção acerca da natureza espaço-temporal que reside, como muitos estudiosos da dança enfatizaram e enfatizam até hoje, a distinção básica, por exemplo, entre um gesto comum e o gesto do bailarino e da bailarina. No gesto comum, diz José Gil¹⁴⁸, o braço entra em movimento no espaço porque a ação impõe do exterior um deslocamento do corpo, enquanto que no gesto “dançado”, o movimento, vindo do interior, leva consigo o braço: “movimento ritmado que ‘transporta’ o corpo, esse mesmo corpo que é seu suporte”. Lembremo-nos do que diz von Laban: “o movimento dançado, de uma certa maneira, nunca se esgota, uma vez que vai chegar a uma posição do corpo que desencadeia outros gestos e outras posições; a queda, a quebra do movimento que induzirá outros movimentos pertence já ao seu começo. Cada gesto prolonga-se para além de si próprio, numa continuidade tecida pelo ritmo da dança”¹⁴⁹. Em outras palavras, o gesto dançado, como bem afirma José Gil, abre no espaço a dimensão do infinito. Nem mesmo as paredes do palco constituem um obstáculo, pois tudo se passa no espaço do corpo do bailarino: num infinito atual, ou seja, não representativo, não geométrico, isto é, não simbólico. No infinito de um tempo real que é essencialmente mudança, qualidade pura e que, portanto, já não guarda mais nenhum resquício de quantidades, de instantâneos, de fixidez. “O movimento dançado compreende o infinito em todos os seus momentos. Basta imaginarmos um movimento parado nos seus dois extremos, fechado, acabado, em todos os seus elementos constitutivos – energia, velocidade, qualidade – para que ele deixe de ser dançado”¹⁵⁰.

¹⁴⁸ José Gil, *Movimento Total: o corpo e a dança*, São Paulo, Iluminuras, 2005, p. 14.

¹⁴⁹ Laban citado por José Gil, *op. cit.*, p.14.

¹⁵⁰ idem, *ibidem*.

Ora, não se pode ensinar, nem mesmo aprender, um movimento infinito. O que se pode e se deve fazer é aprender como trabalhar para que o corpo seja permeável à infinitude. O trabalho do coreógrafo, da coreógrafa, do bailarino e da bailarina, deve ser, neste sentido, o de se exercitar menos para que possa incorporar um saber específico sobre o movimento do que para *desobstruir* o corpo, para que o movimento, cuja demanda é fundamentalmente interior (isto é, parte, insisto uma vez mais, da necessidade cuja origem está no próprio corpo e não fora dele, como a necessidade de uma representação, por exemplo), possa realizar-se livremente em sua natureza infinita¹⁵¹. Esta foi sem dúvida uma das tarefas mais fundamentais que a dança moderna realizou para a história da dança em geral. E esta tarefa não é outra que não a de buscar uma expressão que se realize como uma espécie de mimese da interioridade. Mas, é preciso insistir, essa interioridade em princípio pouco tem a ver com sentimentos ou estados psicológicos, ela tem a ver com a própria natureza espiritual do ser, que é, em sua profundidade, essencialmente temporal, que é evolução, contínuo desenvolver-se de um indivíduo, isto é, de uma *personalidade*; mais especificamente, é a *conservação dessa personalidade no tempo*, ou seja, é duração: movimento ininterrupto, mudança puramente qualitativa, como declara nosso filósofo, “mudança sem coisas que mudam”.

¹⁵¹ Neste sentido, a representação de um estado de alma, por exemplo, é considerada também uma necessidade imposta “de fora”, ainda que um estado como o de tristeza, alegria, etc., aconteça numa esfera interior, porque psicológica. A questão é que para que possa ser comunicado esse estado precisa necessariamente se encarnar em alguma forma exteriorizada para que possa, finalmente, ser representada por um gesto corporal. No caso da dança moderna, o pensamento é já um pensamento corporal, por assim dizer. Por isso dizemos que a expressão surge dessa necessidade interior de uma espécie de pensamento corporal. Em suma, a dança deixa de se restringir a um processo de *tradução* (um sentimento, por exemplo, traduzido para a linguagem própria da dança): esse sentimento que a nova dança deve expressar precisa ser algo que pode e deve ser pensado como um “sentimento corporal”, ou dançante (seja ele qual for).

Pode soar paradoxal a afirmação de que a dança pré-moderna, ou seja, a acadêmica, clássica, romântica, se entrega, via movimento, à expressão da imobilidade. Contudo, não podemos deixar de observar que esta imobilidade diz respeito antes a uma realidade exterior e, portanto, fundamentalmente simbólica. Ou seja, uma realidade que está relacionada aos símbolos que representam – e, portanto, imobilizam – algo cuja natureza é mobilidade pura. O movimento na dança dita clássica e romântica é, por assim dizer, o movimento que busca em alguma medida representar (corporalmente) a representação (isto é, códigos externos naturalmente aceitos, que podem ser tanto aqueles que a movimentação corporal ordinária produz como também outros tantos que a própria dança havia criado até então). A partir do final do século XIX surge, por oposição a essa realidade história da dança, pioneiras que terão de procurar resolver, em primeiro lugar, a questão do *como desvencilhar o corpo* dessas amarras simbólicas e, em segundo, do *como expressar* essa realidade cuja origem é a própria interioridade. As bailarinas modernas deverão embrenhar-se, pois, num caminho de busca de formas motrizes (movimentos corporais, que pertencem à dimensão do espaço, portanto) que possam expressar a própria mobilidade da vida interior: realidade da constante atualização de uma personalidade, ou seja, pura mudança qualitativa e, por tal, fonte de toda *intencionalidade*. Para isso será necessário que o bailarino e a bailarina recriem o espaço, que transfigurem a sua natureza, já que, como diz Mary Wigman, “é o espaço que é o reino da atividade real do bailarino, que lhe pertence porque ele próprio o cria. Não é o espaço tangível, limitado e limitador da realidade concreta, mas o espaço imaginário, irracional da dimensão dançada, esse espaço que parece apagar as fronteiras da corporeidade e pode transformar o gesto que irrompe numa imagem de um aparente infinito, perdendo-se numa completa

identidade como raios luminosos, regatos, como a própria respiração”¹⁵².

III.

Um traço comum às criadoras da dança moderna é a característica de alicerçar seus trabalhos em suas próprias personalidades. O que leva, na maioria dos casos, à formação de grupos ou companhias não apenas fundados por tais personalidades, mas os quais concentram nelas o trabalho de criação de um repertório e também o da direção geral. Quando acontece de algum membro do grupo sentir necessidade de desenvolver e explorar suas próprias idéias e conceitos de dança, é muito comum deixar o grupo de origem e fundar o seu próprio. Para além da questão da conveniência pessoal do artista, contrariamente ao que acontece de um modo geral em relação à dança acadêmica, essa centralização está ligada profundamente ao próprio nascimento da dança moderna, de caráter bastante individualista, já que fortemente ligado à personalidade criadora. A bailarina moderna deve, enfim, aprender a “dizer” seu próprio corpo, e a contar com seu potencial motriz, suas pulsões e suas pulsações. Essa busca pela intimidade não se traduz em solipsismo, mas, muito ao contrário, numa procura de um corpo ao mesmo tempo irreduzível e universal.

Como afirmamos a cima, a partir da década de 20/30 do século XX, com Mary Wigman, Doris Humphrey e, sobretudo, com Martha Graham, a dança ganha bases mais sólidas, já que o estabelecimento de uma técnica e vocabulários próprios legitimam de uma vez por todas esse ideal moderno da dança fundamentado na personalidade criadora, sem deixar margens, contudo, à dúvida de que o propósito de uma dança original e verdadeiramente criativa, nos moldes

¹⁵² Wigman, Mary, *Le langage de la danse*, citada por José Gil, obra citada, p. 14.

daquele que as bailarinas modernas propunham, poderia reduzir-se a uma espécie de espontaneísmo dançante, calcado sobretudo numa personalidade – a da bailarina –, e não necessariamente numa proposta estética ou poética. Esta maneira de encarar a dança moderna (como espontaneísmo e improvisação) demonstra certamente alguma incapacidade histórica de assimilar prontamente a novidade (coisa que, no mais, acontece em relação às demais artes também), no entanto, invertendo a perspectiva da abordagem, ela pode muito bem nos ajudar a compreender melhor essa mesma novidade. Devemos considerar que a dança moderna fora, desde o início, concebida por oposição à dança clássica, ao seu “rigor” e virtuosidade técnicos. O esforço de *submeter o corpo* a um condicionamento muscular rigoroso, tão característico do trabalho da bailarina e do bailarino clássicos, cederia lugar, nas bailarinas modernas, ao esforço para *libertar o corpo* das amarras dos hábitos que este adquire ao longo da vida. Ora, desobstruir o corpo, por assim dizer, não é tarefa nem simples nem fácil, deixá-lo dócil à expressão mais original possível tampouco. Mas, aos olhos e à compreensão daqueles até então habituados à excelência e virtuosidade técnicas de uma dança acadêmica, que impõe moldes e formas ao corpo, os movimentos leves e fluidos da dança moderna poderiam perfeitamente passar por brincadeira de criança e, em se tratando de algo pueril, de uma espontaneidade incalculada, uma liberdade entendida como um simples deixar-se levar do corpo. Se encarada sob esta perspectiva, essa nova dança só poderia mesmo acontecer como “algo de momento”, uma improvisação, uma expressão de sentimentos que poderiam ser, no limite, ou isto ou aquilo ou aquilo outro, ou seja, “qualquer coisa” (julgamento, no mais, do tipo que perdura até hoje!). Ainda que a dança moderna tenha alcançado novo status em termos de linguagem e estilo a partir dos anos 20/30, não é verdade, como sabemos, que em seus primeiros passos, fosse espontaneísmo ou puro improvisado. E, a

despeito da ênfase dada ao resgate da individualidade e interioridade amortecidas (tanto em função da praticidade da vida como das linguagens estabelecidas de uma arte historicamente dada) e à busca da expressão de emoções originais, não se pode dizer que a dança moderna tivesse qualquer coisa de irracional. Pelo menos não no sentido de ausência de sentido. O que se pode dizer é que o que a bailarina moderna começa a fazer é a inverter a ordem pela qual o conhecimento se constitui como dança: o intelecto põe-se então a serviço da criação artística, ao invés de a criação se colocar a serviço do intelecto – isto é, de uma ordem pré-estabelecida – (e dizer isto é muito diferente de dizer que o processo é irracional).

Pois bem, a dança de Isadora Duncan é, no nosso entender, a que melhor exprime a natureza desse desabrochar da dança moderna. Com ela começam a ser instituídos os principais fundamentos, sobre os quais temos falado até aqui; a saber (e conforme José Gil): 1) o princípio de *expressão*, que, como vimos, quer que os movimentos expressem emoções, pulsões, pulsações interiores; 2) o princípio de *sublimidade*, que afirma a primazia do intangível, do céu e do indizível sobre o constituído, representado; 3) o princípio de *organização*, que faz do corpo do bailarino e da bailarina um todo orgânico cujos movimentos convergem para um fim¹⁵³. A dança de Isadora é, assim, toda ela fundada na personalidade da própria bailarina. Realiza-se, sem dúvida, como grande esforço de “liberdade” do corpo relativamente às amarras empíricas ou historicamente constituídas. Entretanto, se por um lado, os princípios norteadores de sua arte expandiram-se em estilos e escolas mundo a fora, seu vocabulário de dança propriamente dito não ultrapassou muito mais a fronteira de sua própria pessoa. Aliás, neste último ponto talvez esteja a chave para compreendermos a

¹⁵³ José Gil, obra citada, p. 28. São estes os princípios básicos com os quais a dança, que José Gil chamará de “abstrata” e da qual estará à frente Merce Cunningham romperá, sobretudo a partir dos 50.

grandiosidade do seu trabalho, pois ainda que por meio de movimentos num certo sentido bastante simples, sua dança fora, inquestionavelmente e absolutamente, expressiva.

IV.

As críticas que Isadora fazia ao balé russo (o qual lhe impressionara severamente quando de sua estadia na Rússia) falavam na verdade muito sobre a sua própria arte. Sobre a impressão que lhe causou ver Pavlova ensaiar, assistida pelo então célebre professor e coreógrafo Petipas, Isadora escreve (em *Minha Vida*): “Durante três horas permaneci sentada, no auge do espanto, diante das proezas extraordinárias de Pavlova, que parecia possuir um corpo de aço. Seu belo rosto tinha os traços severos de um mártir. Ela não descansou por um só instante. Todo esse treino parecia ter por escopo separar completamente os movimentos do corpo dos da alma; mas esta não pode senão sofrer, sentindo-se assim afastada por essa rigorosa disciplina muscular. E nada existirá de mais oposto a todas as teorias em que apoiei minha escola, na qual o corpo se torna transparente e não é mais do que o intérprete da alma e do espírito”¹⁵⁴.

Face a essa iniciativa verdadeiramente libertadora, a contrapartida crítica dos chamados baletômanos não tardou. Na falta de um conhecimento mais específico sobre a dança de Isadora, em meio a preconceitos e até mesmo fanatismos, esta crítica se apoiava basicamente na conduta moral da dançarina. Como assinala Peter Kurth, ainda que fosse praticamente um consenso entre os críticos de dança da época de Isadora que sua arte fosse completamente desprovida de apelo erótico, era apenas a figura erótica feminina que os chamados baletômanos conseguiam enxergar em cena. Atitude, no

¹⁵⁴ *Minha Vida*, citado por Kuth,, p. 135.

mais, bastante emblemática: “Para os guardiões do balé acadêmico, ela parecia não só uma usurpadora como também uma ameaça ao domínio masculino na dança”, escreve Peter Kurth. E, citando Balanchine, nosso biógrafo continua: “balé é mulher, disse George Balanchine, mas o corpo das bailarinas era, como até hoje é, moldado pelos homens e um sonho masculino de sexo feminino assexuado”¹⁵⁵. Algo neste sentido a declaração de Isadora sobre o ensaio de Pavlova e as aulas de balé das meninas aspirantes a grandes bailarinas de certo modo denunciara. Isadora fora, sem dúvida, uma das introdutoras do feminino na dança.

Isto tinha, naturalmente, toda a sua razão de ser, pois em Isadora – assim como, de um certo modo, nas bailarinas que introduziram o moderno na dança – os movimentos corporais deveriam refletir uma personalidade, que não pode ser outra senão não aquela de quem dança. Personalidade, no mais, da qual todo o corpo está impregnado. Não se tratava, portanto – e aqui retornamos uma vez mais à questão inicial dos fundamentos da dança moderna – , de uma dança que expressasse tão somente estados psicológicos, mas, muito mais que isto, tratava-se de uma proposta estética que buscava, antes de tudo, reinserir o corpo em sua própria natureza, numa espécie de estado original, para que dele nascesse a expressão mais livre e pura. Diz Isadora: “Os movimentos precisam corresponder à forma do corpo humano. (...) Todos os movimentos devem ter dentro de si as sementes a partir das quais se desenvolvem para outros movimentos”. Para o caso de uma formação em dança, segundo sua concepção, a escola deveria ser antes de tudo uma “escola da vida”: “Um teatro onde centenas de meninas serão formadas na minha arte, que elas, por sua vez, aprimorarão. Nessa escola não ensinarei as crianças a imitar meus movimentos, mas a fazer os delas próprias. Não as forcerei estudar movimentos

¹⁵⁵ Peter Kurth, *Isadora, uma vida sensacional*, São Paulo, Globo, 2004, p.257.

específicos; irei ajudá-las a desenvolver os movimentos que lhe são naturais”¹⁵⁶. Para além do caráter aparentemente romântico de um tal propósito, é preciso admitir que devolver ao corpo a sua naturalidade não é em hipótese alguma tarefa simples. É preciso que haja um trabalho intenso, voltado à desobstrução e à libertação do corpo dos hábitos que este adquire desde o momento em que se nasce e que estão ligados antes de tudo as suas necessidades funcionais, para que o corpo possa produzir movimentos verdadeiramente expressivos (pelo menos nos moldes de uma dança tal como a de Isadora). É preciso, portanto, que a bailarina se exercite, mas, como vimos dizendo até aqui, não no sentido de adquirir ou impor um saber de dança ao seu corpo, mas no de se abrir verdadeiramente para ela.

Toda essa discussão, como não poderia deixar de ser, transparece muito claramente nas danças de Isadora Duncan¹⁵⁷. Sobretudo naquelas realizadas na primeira década de 1900. Em algumas delas é possível visualizar claramente a fonte de toda intencionalidade corporal da bailarina: trata-se, sem dúvida, de uma fonte musical. O que significa menos uma adequação dos movimentos à música tocada, escutada, do que uma maneira de evoluir no espaço-tempo da bailarina. Aqui não há que se falar em justaposição de elementos, no caso, movimentos, mas em interpenetração contínua, em que tudo se sucede a partir de um processo de conservação do passado no presente, tal como acontece no processo musical. Ou, para ser mais precisa, a coreografia que a

¹⁵⁶ *Minha Vida*, citado por Kuth, obra citada, p. 126.

¹⁵⁷ Conforme se observa nos registros de coreografias de algumas suas seguidoras, empenhadas em "exportar" a dança de Isadora para todos os tempos. Como se sabe, Isadora não fez propriamente escola (ainda que tenha criado e mantido duas grandes escolas e grupos de bailarinas aprendizes) - o que, de resto, se mostra bastante coerente em relação à sua concepção de dança, autônoma e personalista no mais puro sentido e mais alto grau - mas algumas de suas danças foram preservadas na memória de algumas de suas alunas e passadas a gerações posteriores de bailarinas.

bailarina executada está ligada antes de tudo a uma imagem temporal (e neste sentido que a afirmamos musical), que é mais que fluidez, é, como dissemos acima, mímese de uma interioridade que é já movimento, em que as partes se organizam num todo único, se anunciam umas às outras, temporalidade pura, a própria continuidade. Não se trata, portanto, de “representar” uma música, ou simplesmente acompanhá-la, mas de alcançar o ponto – e dele partir – de onde tanto a música como a dança nascem, e se comunicam na medida em que são puro devir (devir música e dança, mas também poesia, romance, etc.). Esse ponto de contato não é outro que não a própria interioridade, origem de tudo o que é, já que é a de tudo o que pode ser.

Como exemplo podemos mencionar a coreografia “Narcisus” (c.1900, música de Chopin). Ali a forma coreográfica é claramente musical, os movimentos se interpenetram de tal forma que não se pode dizer exatamente onde começa um e termina o outro: nos primeiros movimentos encontram-se já, em germe, todos os demais. Podemos falar em dramaticidade, sem, contudo, reconhecer ali qualquer tipo de gesto eloquente; há sensualidade sem haver qualquer gesto de apelo erótico. A imagem é puramente temporal: a de um corpo que se realiza num espaço infinito, porque atual, não simbólico, não esquemático, não representativo.

Em outra de suas coreografias, “Mazurca Cigana” (Chopin, c. 1902), Isadora passa a imagem clara de uma cigana, ou de uma vida cigana, ou ainda de uma personalidade cigana sem, no entanto, contar uma história, nem tampouco utilizar qualquer tipo de figurino típico¹⁵⁸ ou mesmo faz alusão a gestos “característicos” do universo cigano. Ali não há uma narrativa propriamente dita, há, e isto se

¹⁵⁸ Como se sabe Isadora dançava quase sempre de túnica branca e sandálias, tendo por fundo uma cortina azul.

pode dizer sem medo de errar, apenas indicações, às quais o espírito do próprio espectador deverá completar, há apenas um processo de sugestão. Quanto a este ponto vale a pena mencionarmos uma passagem de *Minha Vida* em que Isadora fala do seu processo de composição coreográfica: “Será que tudo se pode exprimir? Será que todas as visões podem se exteriorizar numa forma palpável? Por que tentar esse impossível? Não o tentarei. Indico-o apenas. (...) É possível então que me repliqueis – prossegue Isadora – ‘bem, mas por que é então que estais aí (já que não pode exprimir o inexprimível)? Ao que eu de pronto responderei: ‘não faço mais do que vos dar uma indicação’”¹⁵⁹. E “indicar”, em se tratado da dança de Isadora Duncan, não é mesmo pouca coisa. Vemos em “Momento Musical” (c. 1907, música de Schubert) e também em “Danúbio Azul” (sim, a valsa de Strauss... c. 1902), como ela faz. Uma das tarefas primordiais deve ser, pois, a de, por meio de movimentos “sugestivos”, *suprimir a própria a gravidade*. Nestas duas danças o tronco permanece a maior parte do tempo ereto, na vertical, realiza apenas flexões leves, sutis, para os lados, frente e trás; braços e pernas, no entanto, flutuam, por meio deles o movimento se prolonga num espaço virtual, intangível: o movimentar-se se torna, assim, quase que a extensão do espírito; este ultrapassa o corpo, extravasando o espaço físico, remetendo o corpo da bailarina à dimensão do impensável, e convidando o corpo do espectador a também levitar. Sim, a empatia do espectador com a obra se dá por meio dessa sugestão, que é movimento, não um simples movimentar de um corpo, mas acesso à dimensão de um tempo real onde todas as forças, energias, impulsos individuais se encontram – os da bailarina e também os nossos, que a assistimos dançar.

A pergunta que salta prontamente dos anseios de compreensão de uma tal arte é, pois: *de onde* Isadora tira a expressividade de sua

¹⁵⁹ *Minha Vida*, obra citada, p. 117-118.

dança, uma vez que os movimentos corporais propriamente ditos são, em certo sentido, restritos, pouco elaborados? Como dissemos, na maioria de suas coreografias, o tronco é geralmente pouco flexionado, há o deslocamento para baixo, no sentido do chão, e para o alto, no sentido do céu, mas não há grandes saltos, nem grandes quedas, nem grandes torções, o eixo permanece na maior parte do tempo estável, enquanto que é um agitar de braços e pernas basicamente que orientam o gesto dançante. A sinceridade, diz Bergson, é comunicativa.

CAPÍTULO IV

INTENCIONALIDADE E FILOSOFIA

"A emoção criadora salta de uma alma a outra, 'de quando em quando', atravessando desertos fechados. Mas a cada membro de uma sociedade fechada, se ele se abre à emoção criadora, esta comunica a ele uma espécie de reminiscência, uma agitação que lhe permite prosseguir e, de alma em alma, ela traça o desenho de uma sociedade *aberta*, sociedade de criadores, na qual se passa de um gênio a outro por intermédio de discípulos, de espectadores ou de ouvintes."

(G. Deleuze)

I.

Como temos visto, o Conhecimento, em Bergson, se identifica com a experiência criadora, pressupõe mais do que o envolvimento do indivíduo com seu objeto, pressupõe a constituição conjunta do próprio indivíduo e seu objeto. A significação na intuição nasce, pois, com a *emoção*, em nada se assemelha à decodificação conceitual-simbólica, tampouco é resultado de uma representação, muito ao contrário, é o que dá marcha à ação e sentido à representação.

Em relação às máximas morais, assim como para a arte, para a religião e para a ciência, o papel da *emoção* é revelador. Distingue e ressalta, acima de tudo, a diferença entre dois tipos de moral, ou melhor, duas tendências em moral, a saber, de fechamento e de abertura: as primeiras, as máximas da chamada *moral de pressão*, têm sua origem e sua determinação unicamente na *razão* e, na medida em que permanecem circunscritas ao âmbito da abstração, são naturalmente menos “praticáveis” do que as segundas, porque descoladas da determinação concreta à qual deverão se ligar; contrário é o que acontece em relação às máximas da *moral de aspiração*, oriundas de uma *emoção original*, causa e não efeito das representações, ou melhor, aglutinadoras de representações que se impõem à vida humana a partir da *vontade* e, como operam por “contágio”, são assim pura incitação à ação.

A primeira moral é de cunho pragmático, diz Bergson que proporciona antes bem-estar do que alegria. Imanente a ela está a idéia de uma sociedade que visa sua própria conservação apenas e para a qual o “progresso” pode muito bem significar capacidade de produção de um sem fim de inovações científicas, tecnológicas, comportamentais, mas também e ao mesmo tempo um obstáculo ao impulso de independência e autonomia em relação a essa mesma

necessidade básica de conservação; “o movimento circular no qual [a moral de pressão] arrasta consigo os indivíduos, e que se produz sem sair do lugar, imita, de longe, por intermédio do *hábito*, a imobilidade do instinto. Somente a moral do segundo tipo é capaz de proporcionar alegria. (...) A emoção da qual falávamos é o *entusiasmo de uma marcha para frente* – *entusiasmo* pelo qual essa moral se fez aceitar por alguns e, em seguida, se propagou através deles pelo mundo”¹⁶⁰.

Neste ponto em que se entrecruzam emoção e entendimento, ou seja, na consciência mesma da alegria desse entusiasmo deverá estar o ponto de partida do filósofo, as bases nas quais a metafísica, afirma Bergson, encontrará seu mais sólido apoio. “Basta que na alegria do entusiasmo *haja mais* do que no prazer do bem-estar, este prazer não implica esta alegria, esta alegria é que envolve e mesmo absorve em si este prazer. Isto nós *sentimos*; é a certeza assim obtida, longe de ser dependente de uma metafísica, é o que dará a essa metafísica seu mais sólido apoio”¹⁶¹. Muito diverso do que se poderia supor torpor contemplativo, está na Presença, no sentimento mesmo de existência, o ponto de partida da filosofia; dessa certeza ao mesmo tempo sensível e inteligível que é a Presença se constituem método, idéias, imagens mediadoras, o pensamento próprio e, sobretudo, inovador da e para a vida humana.

Para Bergson, é na esfera da contemplação que se encontram justamente a atividade puramente racional, as idéias e os conceitos fixos. Contemplação é sinônimo de imobilidade, relaciona-se antes a essa espécie de torpor e encantamento do sujeito pelas idéias, as quais não o levam a outro lugar que não a clausura da abstração em que esses mesmos conceitos e elementos puramente racionais se

¹⁶⁰ DS, p. 1018.

¹⁶¹ DS, p. 1018.

constituem e permanecerão, caso um impulso outro, de natureza totalmente diversa, não os mobilize e os direcione para algum sentido no mundo sensível. Ora, a intuição bergsoniana é justamente o pôr-se em movimento! No âmbito da vida prática essas duas dimensões, a do movimento (ação) e da mais irrestrita imobilidade (contemplação), ganham mais ou menos ênfase; *pressão* e *aspiração* encontram-se, por isso, na região do pensamento, onde se elaboram os conceitos e surgem as representações, muitas das quais são mistas, afirma nosso filósofo, reunindo tanto o que é causa de pressão como o que é objeto de aspiração. Disso decorre comumente que se percam de vista as formas puras da moral de pressão, infra-intelectual, e de aspiração, supra-intelectual, que atuam efetivamente sobre a nossa vontade; assim, nada mais se vê senão o conceito, no qual vieram fundir-se os dois objetos distintos aos quais estavam respectivamente ligados. Julga-se então que esse conceito é que exerceria ação sobre nós: “erro que explica o fracasso das morais propriamente intelectualistas, isto é, em suma, da maior parte das teorias filosóficas do dever”¹⁶². Uma moral racionalista, de fundo conceitualista, dificilmente consegue explicar *como* a razão isoladamente influencia as demais almas. Não há que contestar, prossegue Bergson, que a razão seja a característica distintiva do homem e que tenha seu mais alto valor para a vida humana, mas é preciso explicar *porque* ela pode comandar e *como* se faz obedecer. Contudo, “a razão só pode alegar razões às quais parece sempre ocioso contrapor outras razões”. E mesmo de um indivíduo para si mesmo, como explicar a maneira pela qual sua razão lutaria contra a paixão e o interesse? “Nossa admiração pela função especulativa pode ser grande; mas quando filósofos insistem que ela seria suficiente para deter o egoísmo e a paixão eles nos mostram – e devemos felicitá-los por isso – que eles nunca ouviram ressoar bem

¹⁶² DS, p. 1030.

forte neles mesmos as vozes nem de um, nem de outra”¹⁶³. De sorte que afirmar o caráter racional da conduta moral não é o mesmo que afirmar que a moral tenha sua origem ou mesmo fundamento na pura razão.

“Nós não negamos a utilidade, a necessidade mesma de um ensinamento moral que seja endereçado à pura razão. É sobre o plano da inteligência, e somente sobre ele, que a discussão é possível, e não há moralidade completa sem reflexão, análise, discussão tanto com as outras como consigo mesma. (...) mas é preciso que haja uma *intenção*, a intenção marca uma direção da vontade ainda mais que da inteligência”¹⁶⁴.

II.

Tomemos a noção de justiça nos termos que aqui desenvolvemos, de uma moral de pressão e de uma moral de aspiração. Se nos propusermos a dar num primeiro momento alguma definição de justiça, muito provavelmente, ressalta Bergson, lançaremos mão de noções ligadas à aritmética e a geometria, como igualdade, precisão nas trocas, e à relação com valores e quantidades, e isso dirá respeito tanto para o que está relacionado às questões materiais quanto para as pessoais. Esta seria sem dúvida uma justiça de cunho pragmático, que gira em torno das necessidades e do que é útil à manutenção da vida em sociedade; mas sabemos que existe um outro terreno da vida prática no qual uma outra justiça se desenvolve, ou melhor, um outro sentido da vida em que se efetua uma justiça cuja natureza não é material e que aponta para uma direção diversa do pragmatismo, que não implica nem em trocas, nem em serviços, mas é “afirmação pura e simples do direito inviolável e da incomensurabilidade da pessoa em relação a

¹⁶³ DS, pp. 1048-1049.

¹⁶⁴ DS, p. 1057.

todos os valores". Podemos passar de uma a outra, a história assim o demonstrou até hoje, a questão de Bergson, contudo, diz respeito à suposição de que essa passagem se dê de maneira progressiva, como se a humanidade transitasse de uma a outra passando por estágios sucessivos de aprimoramento e como se a realidade se revelasse sucessão de eventos rumo à perfeição, finalidade máxima da vida.

A crença de que o futuro aperfeiçoa a humanidade apenas por estar adiante do presente e ainda mais do passado, ou seja, a crença na idéia de uma evolução que aperfeiçoa necessariamente a humanidade e, por isso, a aproxima do mundo da perfeição – mesmo que utópico –, tem seu fundamento no que Bergson chama de "lógica da retrospectão", a qual pressupõe que o futuro esteja contido no presente sob a forma de possibilidade, e também no que ele atribui ao hábito de considerar que todo movimento para frente seria a diminuição progressiva da distância entre o ponto de partida (que é efetivamente dado) e o ponto de chegada, que só existe na verdade quando o móvel optou por parar nele, de modo algum antes disso.

A lógica da retrospectão procede da seguinte maneira. Se a realidade presente já estava contida, sob a forma de possível, no passado – e é nisto que se crê –, também a realidade futura deverá estar contida no presente, sob o mesmo signo da possibilidade. Ou seja, dada uma realidade, pode-se, por meio das palavras, "influenciar" o passado e, porque determinado evento se deu, supor que ele já estava dado, como possibilidade, antes mesmo de se realizar, como se o possível antecedesse o real, em termos temporais e não simplesmente lógicos e representacionais, única instância em que isto é possível. Em função do hábito de considerar toda marcha um avanço inelutável na direção da perfeição, pensa-se comumente, para permanecermos no caso da noção de justiça, que formas cada vez mais amplas de justiça relativa (que se faz de caso a caso)

representem a aproximação crescente de uma justiça absoluta (que diga respeito não exatamente a todos os seres humanos conjuntamente, mas à própria humanidade presente no conjunto e em cada indivíduo), como se, também à maneira espacial, representacional, a soma de justiças individuais resultasse numa justiça total. Ora, estamos aqui no campo das diferenças de natureza, não de grau. Assim, não há como delimitar um ponto de chegada previsível para a humanidade. Nem haveria, afinal, o tempo, como afirma Bergson, é justamente “aquilo que impede que tudo seja dado de uma só vez”! Ele é processo, é elaboração, assim, indaga, a própria existência do tempo não provaria que há indeterminação nas coisas?¹⁶⁵ Em segundo lugar, a investigação da evolução moral ao longo da história da humanidade mostra que o caminho da justiça não se consolidou paulatinamente, mas, muito ao contrário, a partir de saltos bruscos¹⁶⁶. De sorte que interessaria à filosofia, segundo Bergson, menos a vã procura ou determinação de um fim para o qual deveriam se dirigir as ações humanas e no qual encontrariam sua perfeição, do que procurar saber como, ou melhor, em que ponto esses saltos se deram. Essa justiça de caráter absoluto, como diz Bergson, justiça mais elevada, cujas referências ultrapassam a idéia de equilíbrio material, relações e medidas, e aderem a noções como de incomensurabilidade e absoluto, essa justiça concebida a partir dos “direitos humanos”, num determinado momento “só se formula precisa e categoricamente por interdições; mas no que ela tem de positivo procede por criações sucessivas, cada uma das quais é uma realização mais completa da personalidade e, por conseguinte, da humanidade”¹⁶⁷. Essas realizações só são efetivamente possíveis por intermédio de leis e implicam o consentimento da sociedade, sobre

¹⁶⁵ PM, p. 106.

¹⁶⁶ Ver DS, pp. 1033-1043, em que Bergson discorre sobre a evolução da noção de justiça desde a antiguidade e, depois, com o cristianismo que associa a justiça à idéia de fraternidade universal, até chegar ao século XX, em que a noção de direitos humanos é oficialmente e universalmente proclamada.

¹⁶⁷ DS, p. 1037.

isso não há o que questionar; de todo modo, são um salto adiante que só podem ser executados porque a sociedade se decidiu por se lançar nessa *experiência*:

“Em vão se alegará que esse salto para frente não supôs atrás de si nenhum esforço criador, que não exista aqui nenhuma *invenção comparável à do artista*. Isso seria esquecer que a maior parte das grandes reformas alcançadas pareceram em princípio irrealizáveis, e que elas o eram de fato. Elas não poderiam se realizar senão numa sociedade cujo estado de alma fosse já aquele que elas deveriam introduzir para sua realização; existia ali um círculo do qual não se sairia se uma ou várias almas privilegiadas, tendo dilatadas nelas a alma social, não tivessem rompido o círculo levando atrás de si a sociedade. Ora, este é o milagre mesmo da *criação artística*. Uma obra genial, que começa por desconcertar, poderá criar pouco a pouco, unicamente por sua presença, uma concepção de arte e uma atmosfera artística que permitem compreendê-la; ela se tornará então genial retrospectivamente: do contrário permaneceria o que era no começo, simplesmente desconcertante”¹⁶⁸.

Dizemos que o sucesso em arte procede principalmente de uma transformação no gosto do público que a própria arte operou. Por ser novidade a obra pode inicialmente chocar o público, este pode inicialmente rejeitá-la até, mas sua força de persuasão é propriamente sua matéria, e sua a forma, indissociada de sua matéria, será pois aquela que nossa percepção, habituada ao que já existe e freqüentemente ocupada com o que “é preciso” perceber, adotará para si como sua também, sua nova e inesperada maneira de perceber. A arte imprime assim o impulso que o artista lhe comunica, ou antes, como diz Bergson, “o impulso que é o mesmo do artista, invisível e presente nela: diríamos a mesma coisa da *invenção moral*, e mais especialmente das criações sucessivas que enriquecem de mais a mais a idéia de justiça. Elas dizem respeito sobretudo à matéria da justiça, tanto quanto à sua forma”¹⁶⁹.

¹⁶⁸ DS, p. 1038.

¹⁶⁹ DS, p. 1038.

Retomamos aqui os dois sentidos da vida, também em moral pode-se dizer que a mesma forma se impõe a duas matérias distintas, a saber, uma fornecida pela sociedade, a outra fornecida pelo gênio do homem. Na prática, afirma Bergson, essas duas matérias deverão se confundir: “mas o filósofo as distinguirá”.

III.

Esta é a filosofia que, segundo Bergson, poderá fazer para as pessoas de um modo geral mais ou menos aquilo que a Natureza fez para alguns indivíduos excepcionalmente¹⁷⁰. E o que a Natureza fez para esses indivíduos? Antes de tudo, ela desligou, desvinculou neles o conhecimento real do interesse pela vida. O que significa, em termos mais precisos, que neles, e em relação às demais pessoas, os obstáculos para uma percepção mais alargada, mais próxima da temporalidade pura, são mais facilmente transponíveis, devido justamente à sua natureza pessoal. E que indivíduos são esses? Como vimos, os artistas, certamente, que dão grande exemplo de como esse “conhecimento desinteressado” é não apenas possível como também, e acima de tudo, revelador da Natureza; mas não apenas eles. Bergson acrescenta que há por trás dos grandes saltos para frente da humanidade, no sentido de um bem absoluto, indivíduos “que tornaram a humanidade divina, que imprimiram assim um caráter divino à razão, atributo essencial da humanidade.

¹⁷⁰ “E bem o que a Natureza fez de vez em quando, por distração, para alguns privilegiados, a Filosofia, em matéria parecida, não poderia tentar, num outro sentido e de uma outra maneira, para todo mundo? O papel da Filosofia não seria aqui o de nos levar para uma percepção mais completa da realidade por um certo deslocamento de nossa atenção? Tratar-se-ia de desviar essa atenção do lado praticamente interessante do Universo e de fazê-la voltar-se àquilo que, praticamente, não serve a nada. Essa conversão da atenção seria a própria Filosofia” (PM, p. 153).

São aqueles que nos atraem para uma sociedade ideal ao mesmo tempo em que cedemos à pressão da sociedade real”¹⁷¹.

“Se todos os homens, se muitos homens pudessem subir tão alto quanto esse homem privilegiado, não é na espécie humana que a natureza se teria detido, porque o místico é em realidade mais que homem. De resto, dir-se-ia das demais formas de gênio: todas são igualmente raras. Não é, pois, por acaso, é em virtude de sua própria essência que o verdadeiro místico é excepcional”¹⁷².

Há similitude entre a realidade da arte e da religião, a qual engendra por sua vez também o impulso em direção ao bem e à alegria. Pode-se dizer que a religião dinâmica, esta que se revela na e a partir da experiência do grande místico, está para a religião estática assim como a arte aberta está para a arte fechada. Elas intercalam uma e outra ao longo da história transições e diferenças de graus, mas com relação às suas formas puras há diferença de natureza. A experiência humana é sempre uma experiência mista de fechamento e abertura manifesta em variados graus; a importância de distinguir a natureza original da ação está relacionada assim menos a um projeto classificatório, evidentemente, do que à possibilidade de nos recolocarmos (com maior ou menor envolvimento) na marcha cujo princípio motor está num impulso criador. Assim como acontece também em arte e em relação ao artista, que “fala” diretamente ao coração daquele que se faz seu público, “quando o místico fala, há, no fundo da maioria de todos os homens, alguma coisa que imperceptivelmente lhe faz eco. Ele nos revela, ou antes, nos revelaria uma perspectiva maravilhosa se o quiséssemos: nós não a queremos e, no mais das vezes, não a poderíamos querer; o esforço nos despedaçaria. Nem por isso o encanto deixou de operar: e como acontece quando um artista de gênio produziu uma obra que nos ultrapassa, cujo espírito não conseguimos assimilar, mas que nos faz

¹⁷¹DS, p. 1033.

¹⁷²DS, p. 1156.

sentir a vulgaridade de nossas admirações precedentes, assim a religião estática enquanto subsista, já não é inteiramente o que era, sobretudo não se ousa confessar quando o verdadeiro grande místico aparece”¹⁷³.

Seguindo ainda no paralelo arte e religião, pode-se afirmar que o grande místico estaria para a sociedade e sua invenção religiosa assim como o grande artista está para a linguagem e objetos da vida comum, material percebido e manipulado a partir das necessidades funcionais e cristalizadas pelo hábito. “A nosso ver, o advento do misticismo é uma tomada de contato e por conseguinte uma coincidência parcial com o esforço criador que a vida manifesta. Esse esforço é de Deus, se não for o próprio Deus. O grande místico seria uma individualidade que ultrapassaria os limites impostos à espécie por sua materialidade, individualidade que continuaria e prolongaria assim a ação divina. Essa é a nossa definição”. O que equivale dizer que o misticismo completo é pura ação: ação transformadora e mesmo revolucionária. Para Bergson ela esteve presente na origem da maioria das religiões mais conhecidas e populares, no entanto, seu estudo mostra que a ação original por uma razão ou outra não conseguiu se completar. Seja por excesso de intelectualismo e racionalismos que acabariam por transfigurar o impulso original (caso dos gregos e neo-platônicos, por exemplo), seja por tentarem se desenvolver em regiões de extrema carência de recursos básicos (fome, doenças, tragédias naturais, governos despóticos cruéis e avassaladores, etc.), seja por terem elementos ainda mais heterogêneos e hegemônicos misturados e mesmo mancomunados à religião (caso de algumas religiões ditas do oriente), a maioria dessas religiões, que indubitavelmente têm o seu valor, não conseguiram contudo, segundo Bergson, completar o impulso místico que lhes deu

¹⁷³ S, p. 1157.

origem¹⁷⁴. “O misticismo completo é, com efeito, o dos grandes místicos cristãos”. A experiência verdadeiramente mística mostra que “a alma do grande místico não se detém no êxtase como no final de uma grande viagem”, pois, na realidade, trata-se para os grandes místicos de transformar radicalmente a humanidade, *começando por dar o exemplo*”. Um exemplo que nunca acaba de se consagrar: “é, se se quiser, um repouso, mas como numa parada em que uma máquina ficasse sob pressão, com o movimento continuando no mesmo lugar em abalo, até novo salto para frente. Digamos com mais rigor: por mais estreita que seja a união com Deus, ela só será definitiva se for total”¹⁷⁵.

O conhecimento do ser humano, da natureza, de Deus, seja ele qual for, só pode se dar como experiência¹⁷⁶, e esta parece uma questão delicada para a filosofia também quando se propõe a falar de Deus. Em geral a religião apresenta à filosofia um Deus que suscita problemas importantes, mesmo assim, afirma Bergson, não foi a esse Deus das religiões que a metafísica em geral se apegou¹⁷⁷, e a isto coube grande parte de seu desvio, a impediu ao menos de perceber o caráter utilitário e vantajoso dessas idéias de Deus e também das idéias a ela acopladas. Por que a metafísica não o tomou na sua origem? – indaga o filósofo. Se assim procedesse, teria visto que

¹⁷⁴ Ver DS, pp. 1159-1168.

¹⁷⁵ DS, pp. 1168-1170.

¹⁷⁶ DS, p. 1186.

¹⁷⁷ “Compreende-se, pois, que tendo colocado acima do mundo sensível uma hierarquia de Idéias dominadas por essa Idéia das Idéias que é a Idéia do Bem, Platão tenha julgado que as Idéias em geral, e com mais forte razão o Bem, atuassem pela atração de sua perfeição. Tal é precisamente, segundo Aristóteles, o modo de ação do Pensamento do Pensamento, que não deixa de ter relação com a Idéia das Idéias. É verdade que Platão não identificava essa Idéia com Deus: o Demiurgo do *Timeu*, que organiza o mundo, é distinto da Idéia do Bem. Mas o *Timeu* é um diálogo mítico. E Aristóteles, que renuncia aos mitos, faz coincidir com a divindade um Pensamento que é apenas, ao que parece, um Ser pensante que chamaríamos antes Idéia que Pensamento. Por isso, o Deus de Aristóteles nada tem em comum com os deuses que os gregos adoravam, em quase nada se parece com o Deus da Bíblia ou do Evangelho (...), no entanto foi a ele que a metafísica em geral se ligou, pronta para adorná-lo com este ou aquele atributo incompatível com sua essência. (DS, p. 1181).

essas idéias “servem, antes de tudo, para preparar a ação do indivíduo e da sociedade sobre as coisas, e que a sociedade as fornece ao indivíduo para isso, que erigir sua quintessência em divindade consiste pura e simplesmente em divinizar o social.”¹⁷⁸

O caminho da metafísica passa, pois, pela reconstituição da gênese de seu objeto¹⁷⁹, devendo avançar sempre e cada vez mais no sentido desse conhecimento, o qual não cessa nunca de se completar. Neste sentido, declara Bergson, o método de “verificação progressiva” parece ser o único que pode fazer avançar definitivamente a metafísica, por meio dele haverá o que ele chama de cooperação de filósofos: a metafísica, como a ciência, progredirá mediante acumulação gradual de resultados adquiridos, em vez de ser um sistema completo, a tomar ou desprezar, sempre contestado, sempre a recomençar¹⁸⁰. Ao longo de toda sua obra Bergson pôde mostrar como a experiência e a especulação se encontram precisamente na metafísica e contribuem gradualmente para a amplitude do conhecimento que esta pode oferecer. Verificou-se, ao longo de sua busca, declara o filósofo, que o aprofundamento de certa ordem de problemas, inteiramente diversos do problema religioso, “levou-nos a conclusões que tornaram provável a existência de uma experiência singular, privilegiada, tal como a experiência mística. E por outro lado, a experiência mística, estudada por si mesma, dá-nos indicações suscetíveis de acrescentar-se aos ensinamentos obtidos em domínio totalmente diverso, por método completamente diferente. Há, pois, no caso, reforço e complemento

¹⁷⁸ DS, p. 1182.

¹⁷⁹ Ao longo de sua obra Bergson mostra que a constituição do método intuitivo, ou seja, a própria metafísica, visa a apreensão do imediato, contudo nem mesmo o imediato pode se dar à consciência de maneira imediata, ao menos no sentido de que é preciso, antes de qualquer conhecimento positivo, livrar o espírito dos hábitos espacializantes da matéria, para, assim, alcançar sua origem, causa mesmo da existência e do modo de ser, isto é, sua matéria bem como sua forma própria.

¹⁸⁰ Cf. DS, p. 1186.

recíprocos”¹⁸¹. Experiência e especulação se encontrariam, pois, na metafísica na coincidência do místico com o filósofo? Num sentido especificamente, sim, pois, para Bergson, é sobre a natureza de Deus, imediatamente apreendida no que ela tem de positivo, isto é, no que tem de perceptível aos olhos da alma que o filósofo deverá interrogar o místico. Essa natureza é que o filósofo procurará exprimir em forma de pensamento, afim de abrir as vias de contato com a emoção original a qual, por sua vez, acrescenta nosso filósofo, jamais estaria tão carregada de pensamento – tal como acontece em arte e em plena elaboração artística:

“Que haverá de mais elaborado, que haverá de mais sábio que uma sinfonia de Beethoven? Mas durante seu trabalho de composição, de recomposição e escolha, que se dava no plano intelectual, o músico elevava-se num ponto situado fora do plano, para lá procurar a aceitação ou a recusa, a orientação, a inspiração: nesse ponto aninhava-se uma indivisível emoção que a inteligência sem dúvida ajudava a se explicitar em música, mas que era em si mais que música e mais que inteligência. Contrastando com a emoção infra-intelectual, ela continuava sob a dependência da vontade. Para chegar a ela o artista tinha sempre que fazer um esforço, como o olho para entrever uma estrela que se perde na escuridão da noite. Emoção desse gênero assemelha-se, sem dúvida, ainda que de muito longe, ao sublime amor que é para o místico a própria essência de Deus. Sempre o filósofo deverá pensar nela quando se acercar cada vez mais da intuição mística para exprimi-la em termos de inteligência. (...) A Criação lhe aparecerá como um empreendimento de Deus para criar criadores, para associar a si seres dignos de seu amor”¹⁸².

- X -

¹⁸¹ DS, p. 1186.

¹⁸² DS, pp. 1190 e 1192.

À GUI SA DE CONCLUSÃO

Em *Filosofia da dança*, Paul Valéry menciona a dificuldade não apenas de falar, mas, sobretudo, de explicar algo do qual ele não teve e nem teria experiência integral: a dança. Como falar algo consistente e verdadeiramente proveitoso sobre a dança sendo filósofo e não bailarino, ou seja, não tendo a experiência de como se constitui ou se executa um passo de dança, as evoluções corporais das pernas, braços, não tendo a idéia de como se evolui, inclusive, no domínio técnico dessa arte? Esta bem poderia ser a pergunta que alguém “de fora”, um artista talvez, faria à filosofia no momento em que esta se dispusesse a falar sobre a arte, ou como se costuma dizer, constituir uma Estética – e isto nos daria uma idéia do quão eqüidistantes podem estar artista e filósofo de algo comum que os una¹⁸³.

O que interessou particularmente ao presente estudo foi explicitar como, em Bergson (assim como nesse ensaio Valéry

¹⁸³ Visto por esse ângulo, não seria curioso o fato de Mallarmé, após ter visto de perto a “dança serpentina” de Loïe Fuller e assimilado a novidade poética que esta apresentava não só ao mundo da dança, mas ao da poesia e da arte que se pretendesse verdadeiramente simbolista, tenha “se decepcionado” com a bailarina já logo num primeiro encontro no qual ambos tiveram a oportunidade de falar sobre suas artes? A impressão que Loïe deixara no poeta teria sido a de uma pessoa “pouco consciente” do alcance e da importância da grande novidade estética de sua arte. Ora, ela simplesmente criava e... dançava! A propósito, Giovanni Lista, que dedica a essa relação autêntica da dança de Loïe Fuller com os simbolistas um artigo na *Révue d'esthétique*, acrescenta ainda: “Loïe encarnava certos sonhos do simbolismo, mas a mulher era viva demais para deixar de causar no espírito daqueles que a encontraram uma queda do mágico no banal, uma perda de mistério, um esvaziamento, uma ruptura mesmo do sonho”¹⁸³. No mais, completa o autor, norte-americana que era, desconhecia os “preconceitos aristocráticos do mundo da cultura européia”, além do quê “ninguém lhe havia dito dos terrores metafísicos que atormentam os poetas quando eles se dizem entregues ao sacerdócio da arte” (Lista, Giovanni, « Loïe Fuller et les symbolistes », *Révue d'esthétique*, nº 22, 1992, p. 51-52).

demonstra ser também para ele), esses “recursos de uma cabeça” não se opõem necessariamente nem mesmo rivalizam com os recursos corporais, de braços e pernas e tronco de uma verdadeira bailarina. Ao contrário, existe algo em comum que possibilita que esses universos aparentemente tão distantes se comuniquem e que, portanto, o filósofo possa não apenas falar sobre a dança (na verdade, na concepção bergsoniana, falar apenas é tudo o que o filósofo não deve fazer), mas compreendê-la enquanto experiência criadora. E isto não unicamente porque o filósofo simpatiza com os movimentos graciosos que se lhe apresentam, mas porque também a dança da bailarina, a seu modo, isto é, de uma maneira muito própria e única, revela uma natureza que também é a do pensamento. Em outros termos, a dança de que falamos aqui – tão bem expressa na arte de Isadora Duncan, para mencionarmos o caso particular que aqui apresentamos – busca não representar nem figurar o que quer que seja, mas dar o ser ao mundo, antes de tudo, a partir de uma *intensificação*, isto é, a partir de uma intencionalidade que é pura imanência. Num sentido plenamente coincidente, no nosso entender, com o da filosofia bergsoniana, a *intensificação* é o elemento fundamental, segundo a leitura de Alain Badiou, que leva Nietzsche a aproximar, a fazer mesmo coincidir dança e pensamento, ao considerá-la a própria “metáfora do pensamento”. Essa convicção, esclarece Badiou, opõe-se principalmente à tese que vê no pensamento um princípio cujo modo de realização é exterior, representativo: “Para Nietzsche, o pensamento não se efetua em outra parte além daquela onde se dá, o pensamento é efetivo ‘no lugar’, é o que se intensifica, se assim se pode dizer, sobre si mesmo, ou ainda o movimento de sua própria intensidade”¹⁸⁴. Realização da própria intencionalidade, acrescentaríamos em sentido bergsoniano.

¹⁸⁴ Badiou, A. *Pequeno manual de inestética*, tradução de Marina Appenzeller, São Paulo, Estação Liberdade, 2002, p. 81.

A esta altura do nosso trabalho talvez seja excessivo [ainda assim não abrimos mão de] procurar esclarecer que a aproximação entre Nietzsche e Bergson, sob essa perspectiva da dança como metáfora do pensamento e segundo a leitura de Badiou, não visa de modo algum traçar um paralelo, nem rigoroso nem mesmo menos preciso, entre os dois filósofos: visa, antes de tudo, levar adiante a possibilidade de alargamento e de enriquecimento da discussão acerca da disposição e do papel do filósofo a partir de uma ótica bergsoniana, segundo a qual, como temos visto até aqui, associa a todo tempo o conhecimento filosófico ao trabalho de criação, de invenção mesmo, num mundo cuja realidade mais profunda é a da contingência absoluta, do puro devir. Não é exatamente esta a concepção de Nietzsche acerca da realidade da vida, do real, nem precisaria ser, pois a concepção de dança de Nietzsche, assim como a de Isadora e tantas outras bailarinas modernas, e sua compreensão acerca da natureza do pensamento verdadeiramente filosófico, lança, no nosso entender, uma luz a mais à discussão empreendida por nosso filósofo da duração. Segundo Badiou, a dança surge para Nietzsche como metáfora do pensamento porque é o que se opõe ao grande inimigo de Zarathustra-Nietzsche, a saber, “o espírito de peso”. A dança seria, sobretudo, afirma Badiou, “a imagem de um pensamento subtraído de qualquer espírito de peso”¹⁸⁵. E o que caracteriza esse espírito de peso, aos olhos de Nietzsche conforme Badiou, deve estar ligado menos à gravidade que atrai os corpos para o chão – “não haverá em minha dança nada que desafie a gravidade”, disse Isadora Duncan –, do que “um corpo alinhado e martelante, corpo submisso e sonoro”, o corpo, enfim, do “mau alemão”, cuja definição é “obediência e boas pernas”¹⁸⁶. Trata-se da expressão da própria mecanização e automação do corpo e do espírito, relacionados ao desfile militar e também a um certo tipo de

¹⁸⁵ Badiou, A., obra citada, p. 79.

¹⁸⁶ idem, ibidem, p. 81.

dança, que com ele se alinha, identificada à ação mecânica, coercitiva, que impõe do exterior um molde, uma forma predeterminada e que exige do corpo que lhe dá suporte obediência e submissão. Tanto o soldado que marcha ao som da banda marcial e faz vibrar o chão à sua volta, quanto à bailarina que modela seu corpo em virtude de uma forma que lhe é imposta do exterior, ambos alienam-se de si próprio; encontram-se em posição diametralmente oposta ao do espírito sem suporte, que não se move, mas realiza a plena mobilidade. “Talvez, ainda mais profundamente, o que Nietzsche vê na dança, como imagem do pensamento e, ao mesmo tempo, como imagem real do corpo, é o tema de uma mobilidade que não se inscreve em uma determinação exterior, mas que se move sem se destacar de seu próprio centro”¹⁸⁷. Nesse estado de uníssono consigo mesmo, o corpo não exprime nenhuma interioridade, pois *o corpo dançante é*, em seu aparecer, a intensidade visivelmente retida da interioridade. Assim, a bailarina que se dedica arduamente à sua arte, trabalha seu corpo não para que este “saiba” uma dança, esta ou aquela, mas para que seu corpo não seja um obstáculo à dança plena. “Na verdade a dançarina suprime toda dança que sabe porque dispõe de seu corpo como se ele fosse *inventado*. (...) o corpo dançante é ele próprio infinito, infinito no instante de sua graça aérea”¹⁸⁸. Se é à matéria que nossa consciência se aplica, o corpo é então coextensivo à nossa consciência, compreende tudo o que percebemos, vai até as estrelas¹⁸⁹.

Quanto ao filósofo, ele pode não ser bailarino¹⁹⁰, mas é em geral escritor. “Quando escreve, é comum que fique na região dos conceitos e das palavras. A sociedade lhe oferece, elaboradas por seus predecessores e armazenadas na linguagem, idéias que ele

¹⁸⁷ idem, ibidem, p.82.

¹⁸⁸ idem, ibidem, pp.90 e 94.

¹⁸⁹ DS, p. 1194.

¹⁹⁰ O filósofo “pode não ser músico, mas é em geral escritor” (DS, p. 1190).

combina de maneira nova. (...) Há, porém, outro método de composição, mais ambicioso, mais seguro, incapaz de dizer quando terminará e mesmo se terminará. Consiste em escalar, do plano intelectual e social, até um ponto da alma de onde parte uma exigência de criação. Para cumpri-la inteiramente será necessário forjar palavras, criar idéias, porém não mais será comunicar, nem por conseguinte escrever. Contudo, esse escritor tentará realizar o irrealizável"¹⁹¹.

- X -

¹⁹¹ DS, pp. 1190-1191.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

I. OBRAS DE BERGSON

- Bergson, H., *Oeuvres*, Édition du Centenaire, Paris, PUF, 5ª edição.
- _____., *Mélanges*, Paris, PUF, 1972.
- _____., *Correspondances*, Paris, PUF, 2002.
- _____., *Essai sur les Données Immediates de la Conscience*, Paris, PUF, 1996.
- _____., *Matière et Mémoire*, Paris, PUF, 1996.
- _____., *L'Évolution Créatrice*, Paris, PUF, 1996.
- _____., *La Pensée et le Mouvant*, Paris, PUF, 1996.
- _____., *L'Énergie Spirituelle*, Paris, PUF, 1996.
- _____., *Les Deux Sources de la Morale et de la Religion*, Paris, PUF, 1997.
- _____., *Le Rire*, Paris, PUF, 1996.

II. OBRAS DE BERGSON TRADUZIDAS PARA O PORTUGUÊS

- Bergson, H., *Ensaio sobre os Dados Imediatos da Consciência*, Lisboa, Edições 70, 1988.
- _____., *Matéria e Memória*, São Paulo, Martins Fontes, 1990.
- _____., *A Evolução Criadora*, Rio de Janeiro, Delta, 1964.
- _____., *As Duas Fontes da Moral e da Religião*, Rio de Janeiro, Zahar, 1976.
- _____., *O Riso*, Lisboa, Guimarães Editores, 1993.
- _____., *Textos escolhidos*, Coleção Os Pensadores, São Paulo, Abril Cultural, 1974.
- _____., *O Pensamento e o Movente*, São Paulo, Martins Fontes, 2006.

III. BIBLIOGRAFIA GERAL

- Actes du Colloque de Clermond-Ferrand, *Bergson: Naissance d'une philosophie* (vários autores), 17 et 18 novembre 1989, Paris, PUF, 1990.
- Arendt, H., *Entre passado e futuro*. Trad. Mauro W. Barbosa de Almeida. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1972.
- Aristóteles, *Poética*, Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 2ª edição.
- Badiou, A., *Pequeno manual de inestética*, São Paulo, Estação Liberdade, 2002.
- Baudelaire, C., *Reflexões sobre meus Contemporâneos*, São Paulo, Educ/Imaginário, 1992.
- _____., *Les Fleurs du Mal*, tradução de Ivan Junqueira, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985.
- Baumgarten, A. G., *Esthétique*, Paris, Herne, 1998.
- Béguin, A. e Thévenaz, P. (org), *Henri Bergson: Essais et Témoignages*, Neuchatel, La Baconnière, 1943.
- Benjamin, W., *Obras Escolhidas*, vol. I, II e III, São Paulo, Brasiliense, 1995.
- Brincourt, A. e J., *Les Oeuvres et Les Lumières*, Paris, Table Ronde, 1955.
- Bruni, Ciro (org)., *Danse et pensée – une autre scène pour la danse*, Coloque International de Philosophie, Paris, Germs, 1993.
- Bouaniche, A., Keck, F., Worms, F., *Les deus sources de la morale et de la religion – Henri Bergson*, Paris, Ellipses, 2004.
- *Bulletin de la Société Française de Philosophie: Bergson et nous Actes du Xº Congrès des sociétés de philosophie de langue française*, Paris, Armand Conlin, 1959.
- *Cahiers Philosophiques: Dossier Bergson*, Centre National de Documentation Pédagogique, nº 103, octobre 2005.
- Buck-Morss, Susan, *Dialética do Olhar- Walter Benjamin e o projeto das passagens*, Belo Horizonte/Chapecó, UFMG/Argos, 2002.

- Cassires, E., *A Filosofia do Iluminismo*, Campinas, Ed. Unicamp, 1997.
- Chauí, M., *Experiência do Pensamento*, São Paulo, Martins Fontes, 2002.
- Cossutta, F. - *Lire Bergson : «Le Possible et le réel »*, Paris, PUF, 1998.
- Danto, A., *A transfiguração do lugar-comum*, São Paulo, Cosac&Naify, 2005.
- Deleuze, G., *Bergsonismo*, São Paulo, Editora 34, 1999.
- _____, *Île déserte et autre textes*, Paris, Minuit, 2002.
- Druifrenne, M., *La Notion d'A Priori*, Paris, PUF, 1959.
- _____, *O Poético*, Porto Alegre, Globo, 1969.
- Dumouchel, D., - *Kant et la Genèse de la Subjectivité Esthétique*, Paris, Vrin, 1999.
- Duncan, Isadora, *Minha vida*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1989.
- Fiedler, K., *Sur l'origine de l'activité artistique*, Paris, Ed. ENS rue d'Ulm, 2003.
- Freud, S., *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, vol. VIII e XXI, Rio de Janeiro, Imago, 1976.
- Gil, José, *Movimento total – o corpo e a dança*, São Paulo, Iluminuras, 2005.
- Gilson, B., *L'Individualité dans la Philosophie de Bergson*, Paris, Vrin, 1972.
- _____, *La Révision Bergsonienne de la Philosophie de L'Esprit*, Paris, Vrin, 1992.
- Gouhier, H., - *Bergson dans L'Histoire de la Pensée Occidentale*, Paris, Vrin, 1989.
- _____, *Étienne Gilson – trois essais: Bergson, La philosophie chrétienne, L'art*, Paris, Vrin, 1993.
- Hadot, P., *Qu'est-ce que la philosophie antique?*, Paris, Gallimard, 1995.
- _____, *La philosophie comme manière de vivre*, Paris, Albin

Michel.

- Horkheimer, M., - "Sobre a Metafísica do Tempo em Bergson", in *Cadernos de Filosofia Alemã*, São Paulo, Humanitas- FFLCH, 2000.
- Hume, D., *Les Essais Esthétiques*, Paris, Vrin, 1974, 2 vol.
- Jankélévitch, V., *Henri Bergson*, Paris, PUF, 1989.
- _____., *Primeiras e últimas páginas*, Campinas, Papyrus, 1995.
- Kant, I., *Crítica da Faculdade de Julgar*, São Paulo, Forense Universitária, 1993.
- _____., *Crítica da Razão Pura*, Lisboa, Gulbenkian, 1985.
- Kurth, P., *Isadora, uma vida sensacional*, São Paulo, Globo, 2004.
- Laban, R., *Espace dynamique*, Bruxelas, Contredanse, 2003.
- *Les Études Philosophiques – Bergson et le idéalisme allemand*, Paris, Puf, oct/dec 2001 - 4.
- Lebrun, G., *Kant e o Fim da Metafísica*, São Paulo, Martins Fontes, 1993.
- Leopoldo e Silva, F., *Bergson: Intuição e Discurso Filosófico*, São Paulo, Edições Loyola, 1994.
- _____., "Bergson, Proust: tensões do tempo", in *Tempo e História*, São Paulo, Cia das Letras, 1996.
- _____., *Descartes: a metafísica da modernidade*, São Paulo, Moderna, 1993.
- Matos, Olgária, *Escola de Frankfurt: luzes e sombras do iluminismo*, São Paulo, Moderna, 1993.
- Merleau-Ponty, M., *Union de l'âme e du corps chez Malebranche Biran et Bergson*, Paris, Vrin, 2002.
- _____., "A dúvida de Cézanne", in: *Coleção Os Pensadores*, São Paulo, Abril Cultural, 1975.
- _____., *Elogio da filosofia*, Lisboa, Guimarães Editores, 1979.
- Nabert, J., *Expérience intérieure de la liberté et autre essais de philosophie morale*, Paris, PUF, 1994.

- Paiva, R., *Subjetividade e Imagem – A literatura como horizonte da filosofia de Henri Bergson*, São Paulo, Humanitas/Fapesp, 2005.
- Pareyson, L., *Os Problemas da Estética*, São Paulo, Martins Fontes, 1989.
- Pérès, A., *Le rire – Bergson*, Paris, Ellipses, 1998.
- Prado Jr., Bento, *Presença e Campo Transcendental: Consciência e Negatividade na Filosofia de Bergson*, São Paulo, Edusp, 1989.
- _____., *Alguns Ensaios: filosofia, literatura, psicanálise*, São Paulo, Paz e Terra, 2000.
- Proust, M., *Em Busca do Tempo Perdido*, São Paulo, Globo, 1995.
- _____., *Écrits sur l'art*, Paris, GF Flammarion, 1999.
- *Révue d'esthétique & La Danse*, Paris, Jean-Michel Place, n° 22, 1992.
- Rodrigo, P., *La pensée et le mouvant - Bergson*, Paris, Ellipses, 1998.
- Soulez, P., *Bergson Politique*, Paris, PUF, 1989.
- _____., "Présentation d'un article inédit en français de Max Horkheimer sur Henri Bergson", in *L'homme et la société – revue internationale de recherches et de syntèses sociologiques*, n° 69 70, julho-dezembro 1983.
- Soulez, P. e Worms, F., *Bergson – biographie*, Paris, Flammarion, 1997.
- Suzuki, M., - *O Gênio Romântico*, São Paulo, Iluminuras/Fapesp, 1998.
- Thibaudet, A., - *Le Bergsonisme*, Paris, NRF, 1923, 2 vol.
- Valéry, P., *Oeuvres*, vol. 1, Paris, Gallimard, 1957.
- _____., *Eupalinos, L'âme et la danse*, Paris, Gallimard, 1944.
- _____., *DegasDança Desenho*, São Paulo, Cosac&Naify, 2003.
- Vieillard-Baron, J-L., *Bergson*, Paris, PUF, 1991.
- _____., *Bergson et le bergsonisme*, Paris, Armand Colin, 1999.
- Worms, F. (org), *Annales Bergsoniennes I – Bergson dans le siècle*,

- Paris, PUF, 2002.
- _____ (org), *Annales Bergsoniennes II – Bergson, Deleuze et la phénoménologie*, Paris, PUF, 2004.
 - _____, *Bergson ou les deux sens de la vie*, Paris, PUF, 2004.
 - _____, *Introduction à la Matière et Mémoire de Bergson*, Paris, PUF, 1997.
 - _____ (org), *Le moment 1900 en Philosophie*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2004.
 - _____, *Le vocabulaire Bergson*, Paris, Ellipses, 2000.