

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO
ESCOLA DE FILOSOFIA LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

Bergson
A presença da arte na ontologia e no
método filosófico.

Luanda Gomes dos Santos Julião

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia do Departamento de Filosofia da EFLCH – Universidade Federal de São Paulo - Unifesp, para obtenção do título de Mestre em Filosofia, sob a orientação da professora Dra. Rita Paiva.

GUARULHOS
2014

“O esforço é penoso, mas também é valioso, ainda mais valioso que a obra em que resulta, porque graças a ele a pessoa tirou de si mais do que tinha, elevou-se acima de si mesma.” [Bergson, A Consciência e a Vida].

Agradecimentos

Minha infinita gratidão à professora e minha orientadora Rita Paiva, por todo o apoio em minha trajetória acadêmica, desde a minha graduação até o mestrado, por sua imensa generosidade e sensibilidade. Sou grata, portanto, primeiro pelas aulas que despertaram em mim a paixão filosófica e me ensinaram o outro sentido da vida, e pela orientação que me proporcionou o privilégio de aprender muito e de crescer tanto intelectual quanto academicamente.

Um agradecimento valoroso e carinhoso à minha família, por todo o amparo e por me incentivar em todas as minhas decisões.

Manifesto também meu agradecimento à Capes, por financiar este trabalho.

RESUMO:

Este estudo procura reconhecer a singularidade e a importância, para além das hesitações e das controvérsias existentes, que a atividade artística ocupa na filosofia do Bergson. Ao percorrermos as obras do filósofo, constatamos que suas alusões à atividade artística nos mostram, que a despeito de suas diferenças, arte e filosofia se aproximam na medida de que ambas, cada uma a sua maneira, se propõem de algum modo a ultrapassar as convenções necessárias e cotidianas da vida, reconfigurando o modo pelo qual apreendemos a ordem das coisas e a nós mesmos. As alusões artísticas apresentadas por Bergson nos induzem a conjecturar que, se não há, para esse filósofo, necessidade categórica de uma teorização sobre a arte, é possível vislumbrar uma descrição da atividade artística que se erige em concomitância com a descrição da duração e do método filosófico. Isso porque a arte, como sustenta o autor, nos insere também numa experiência de conhecimento.

Palavras-chave: Bergson, intuição, arte, método, ontologia.

ABSTRACT:

Cette recherche a l'intention de reconnaître la singularité et l'importance, en plus des hésitations et des controverses, que l'activité artistique se situe dans la philosophie de Bergson. En parcourant ses oeuvres, nous avons vérifié que ses allusions à l'activité artistique nous montrent que par rapport à ses différences, l'art et la philosophie s'approchent (chacune à sa manière) en dépassant les conventions nécessaires et quotidiennes de la vie, en reformulant la manière comme nous apprenons l'ordre des choses et à nous mêmes. Les allusions artistiques formulées par Bergson, nous font penser que, se il n'existe pas, par lui, la nécessité catégorique d'une théorisation sur l'arte, c'est possible de regarder une description de l'activité artistique que se construit simultanément avec la description de la durée et

du méthode philosophique. Ça se passe grace à l'art, que selon l'auteur, elle nous insère aussi dans une expérience de connaissance.

Keywords: Bergson, intuition, art, méthode, ontologie.

SUMÁRIO

Introdução	8
I – Duração, imprevisibilidade, criação	15
1 - O descortinar da mudança.....	15
2. Tempo matemático e tempo real	21
3– Os limites do tempo científico.....	33
4 - A descrição da duração	39
5. Desvelamento da temporalidade e sentimento estético.....	45
6 – Ato livre e criação artística.....	58
7- O movimento criador na vida e na arte: um correlato.....	66
II - A busca filosófica: uma outra percepção	82
1 – A fuga do objeto: o equívoco da tradição	82
2 – A cumplicidade entre a percepção e a inteligência.....	90
3 – Uma outra percepção no exemplo do artista	106
III – Método e Expressão	115
1 - Considerações iniciais.....	115
2- Conhecer para além da inteligência e da ação.....	116
3- A intuição como método.....	124
4- Intuição e Simpatia.....	133
5- Intuição filosófica e intuição artística.....	138
6- A ambiguidade da linguagem.....	144
7- O conceito como um impasse para a expressão	147

8- As imagens na filosofia e na arte.....	154
9- Uma objeção que não quer calar	162
Conclusão	167
Bibliografia	173
1. Obras do Bergson	173
2. Bibliografia geral	174

Introdução

O que é a arte? O que nos permite diferenciar as obras artísticas dos objetos comuns? O que legitima a afirmação de que um determinado objeto consiste numa manifestação genuína da arte ou não? Porque sentimos prazer com as produções artísticas e o que leva um artista a desdobrar-se em criá-las?

São estas questões que de pronto se apresentam para quem pretende empreender uma reflexão filosófica sobre a arte ou sobre a estética. Em se tratando de Henri Bergson, todavia, não encontramos nenhuma obra ou texto que se debruce exclusivamente sobre elas. À primeira vista, tal constatação nos levaria a inferir que a arte, num sentido estrito, não é o objeto da sua filosofia e que o filósofo não concebeu um corpo teórico ou uma investigação sistemática cuja questão central fosse o belo ou a natureza da arte.

Entrementes, aquele que se aventura nesse universo teórico logo vislumbra que a atividade artística tem uma importância singular no pensamento bergsoniano, uma vez que as alusões à dança, à pintura, à música, ao ato de escrever, ao escritor e à atividade artística de um modo geral, estão diluídas ao longo de toda a obra do filósofo. Essas referências constantes não são gratuitas. De modo geral, elas se justificam pela proximidade inequívoca entre o espanto originário do artista e do filósofo. Ambos destoam em alguma medida do puro ajuste funcional ao mundo e demandam por significações e verdades que ultrapassem as convenções necessárias, aquelas importantes para a convivência, a para a condução cotidiana e prática da vida. Arte e filosofia certamente não confundem seus registros, como nota Leopoldo e Silva, no que toca à arte específica da literatura: “O romance não necessita da filosofia para expressar ideia, assim com a filosofia não necessita tornar-se poesia para estudar a alma.”¹ Mas, a despeito de suas diferenças e especificidades, essas duas instâncias encontram-se ao proporcionarem um conhecimento ou um saber que transborda as significações socialmente estabelecidas e necessárias; ambas produzem sentidos desconcertantes e logram reconfigurar o modo pelo qual

¹. LEOPOLDO E SILVA, F. *Bergson, intuição e discurso filosófico*, p.141.

aprendemos a ordem das coisas e a nós mesmos. Para além disso, há ainda outros pontos mais específicos de encontro entre essas instâncias e que sempre foram explorados em vertentes diversas em toda a história da filosofia: a conexão entre a arte e a condição humana, o que faz dela objeto de reflexão filosófica; o seu carácter ilusório ou o modo pelo qual ao produzir ilusão as obras artísticas produzem verdades que se assemelham ou não àquelas buscadas pela investigação filosófica, por exemplo. Neste estudo, interessa-nos privilegiar algumas formas particulares que essa conexão adquire no pensamento de Bergson.

Primeiramente, uma certa intersecção entre arte e filosofia desponta à medida que o filósofo tece sua descrição da duração, seja ela psíquica ou concernente à vida em geral. Aqui as referências às obras e à natureza da arte nos fornecem uma imagem do que seria a experiência da duração, a natureza do ser, o movimento da vida. Deste modo, Bergson aponta para o fato de que há no processo criador da obra de arte algo que nos aproxima da natureza temporal e criadora da vida dentro e fora de nós. Uma conexão entre arte e ontologia assim se instaura.

Ademais, a incursão nas obras bergsonianas nos induz a conjecturar que se não há, para esse filósofo necessidade categórica de uma teorização sobre a arte, é possível vislumbrar nestas obras uma descrição da atividade artística que se erige em concomitância com uma proposta original acerca do método filosófico. Isso porque a arte, como sustenta o autor, nos insere também numa experiência de conhecimento. Ela desvela sentidos e configurações do mundo que a percepção educada pelo hábito e enrijecida pelas visões de mundo canonizadas nos oculta. A filosofia, por seu turno, visa apreender aquilo que é, o ser, o tempo, a vida sob o registro da estranheza, ou seja, para além das significações já calcificadas. Assim, a arte - que sob a perspectiva bergsoniana é conhecimento e que, a seu modo, nos insere de modo mais efetivo nessas realidades - finda por configurar um referencial importante no que tange à questão dos caminhos a serem seguidos pelo filósofo. Adquire relevância aqui o problema da percepção e do método.

Em momentos importantes de seu percurso, Bergson problematizará o modo pelo qual o contato com as obras de arte evidencia a possibilidade da

distensão do nosso campo perceptivo, acontecimento que conduz à intuição, enquanto método filosófico por excelência. Em outros termos, o contato com as obras vem operar um alargamento e uma reorientação da nossa visão de mundo, propiciando-nos uma inserção mais direta no real. Este contato sugere que se deixássemos mais livre nossa faculdade estética e nos deixássemos sensibilizar com certos elementos pertinentes à atividade criadora do artista, filosofaríamos menos presos a conceitos engessados e delimitados e atingiríamos a apreensão da existência ou do ser em sua interioridade, em vez de circularmos eternamente ao seu redor sem atingi-lo. Assim, a reflexão acerca da atividade artística vai também desvelando sua relevância na obra bergsoniana à medida que o autor se inquieta com a necessidade de um paradigma metodológico para a própria filosofia.

Sinteticamente: por um lado, o processo criador no qual advêm as obras revela algo acerca da natureza do ser – o objeto da filosofia -; por outro, o contato com a obra – que, ademais, se origina numa intuição - aponta para a existência de uma percepção específica, aquela dominante no artista, e lança luz acerca do caminho metodológico a ser seguido pelo filósofo. Decorre daí que a reflexão teórica acerca da arte na filosofia bergsoniana não se configura como uma teoria à parte, independente ou específica sobre a estética, mas desenrola-se intrinsecamente ao conjunto do seu pensamento, explicitando-se à medida que o autor tece suas proposições sobre a liberdade, o movimento, o tempo, a criação, vida, a intuição.

Isto posto, convém já explicitarmos dois aspectos negativos no que tange aos fins desse estudo. O primeiro: não está entre os nossos propósitos demonstrar a existência ou não de uma estética bergsoniana, em que pese essa questão por vezes aflore em nosso percurso. O segundo: não pretendemos igualar arte e filosofia. Conquanto venhamos a fazer aproximações entre essas duas atividades humanas, é importante elucidar que não há, como acima mencionado, uma completa identidade ou uma total comunhão entre uma obra de arte e uma teoria filosófica. Ponto que, aliás, não foi negligenciado pelo filósofo em questão. Logo, o que nos interessa mais particularmente no recorte que faremos desta filosofia é explicitar os elos que as aproximam, sem estabelecer equivalências absolutas. E aqui, parafraseamos a

declaração de Dresden, segundo a qual Bergson a despeito de não sistematizar uma estética, é um daqueles filósofos que se aproxima da arte porque sua filosofia explora a diferença entre organização e fabricação, entre o ato livre e o ato mecânico, entre criar e recompor, entre os estados de alma profundos e os superficiais e, sobretudo, porque sua obra revela que a atividade artística tem algo a ensinar ao filósofo, uma vez que existe uma intersecção entre aquilo que a arte descortina e o real que nos é encoberto pelos antolhos cotidianos².

Quanto aos aspectos positivos dos nossos propósitos, cumpre ratificar que o horizonte dessa investigação está diretamente vinculado aos dois pontos já ressaltados acerca do papel da arte no pensamento bergsoniano. Objetivamos perscrutar, já no primeiro capítulo, o modo pelo qual Bergson tece um correlato entre a natureza do objeto da filosofia – o tempo, o ser, o real – e a natureza da obra de arte enquanto processo criador. Numa palavra, trata-se de enfrentar a relação entre arte e ontologia em alguns de seus textos. Para vislumbrarmos essa possível relação, impõe-se a necessidade de atravessarmos a proposta inovadora deste pensamento, qual seja, aquela que fundamenta o tempo e a duração como a substância movente do real e que se contrapõe à temporalidade que orienta nossa ação no mundo, comumente mesclada com a espacialidade. Procuraremos acompanhar a fundamentação bergsoniana do conceito de espaço e tempo, o que implicará uma incursão pela análise do número e das distintas formas de multiplicidade, tal como tecidas em seu primeiro livro. Movimento que nos conduzirá tanto à concepção bergsoniana do tempo real quanto à natureza do real mais profundo que nos habita, a nossa duração interna. Em seguida, ainda neste primeiro momento de nossa investigação, nos voltaremos para a problematização do processo criador na vida e os pontos de encontro que ele estabelece com o processo criador em que a obra é gerada pelo artista. Veremos, assim, que existe na filosofia bergsoniana uma proximidade entre a atividade artística e a vida, ou seja, uma afinidade entre o processo criador pelo qual a obra de arte advém e o processo vital que engendra formas inéditas de existência. Assertiva esta que nos permite, em

². DRESDEN, S. Les idées esthétiques de Bergson. In Les études bergsoniennes.

última instância, inverter a ordem dos fatores, pois também podemos afirmar que o movimento mutante e contínuo que caracteriza a elaboração da obra de arte, encontra-se também no âmbito da vida e da nossa interioridade. Para tal intento, nos debruçaremos sobre os argumentos tecidos por Bergson acerca da duração, da mudança e do tempo real. Veremos como o filósofo nos desvela uma realidade de natureza antípoda àquela que foi legada pela tradição filosófica, a qual em suas especulações sempre buscou o ser no imóvel, no eterno, enfim, no que não muda. Em seguida, percorreremos a teoria do élan vital, detendo-nos nas possíveis relações que podemos transpor para o âmbito da arte.

No segundo capítulo, começaremos a problematizar o modo pelo qual a arte ilumina o caminho metodológico do conhecimento filosófico, o que implicará também a problematização dos limites deste aceno. Nesse viés, abordaremos as referências bergsonianas aos equívocos da filosofia seja na busca do seu objeto, o qual é lançado para fora do tempo, seja no modo pelo qual ela se esquia da percepção, interpretando-a sob o eixo inadequado. Apontaremos, assim, que há caminhos pelos quais a percepção pode ser vivenciada e concebida numa tônica outra que não aquela adotada comumente pela filosofia. Vale notar que, para Bergson, a criação artística, ao redirecionar ou reorientar nosso modo habitual de apreensão da realidade, fornecendo-nos uma visão mais desinteressada do real e, conseqüentemente, afastando-nos das generalidades convencionalmente aceitas, é uma prova de que um alargamento, uma reorientação da percepção é possível. Notadamente, ao se aproximar do movimento da vida, sustentando que a duração é muito mais facilmente apreendida pela arte que do que pelo conhecimento lógico-abstrato ou pelo método tradicional da razão, o autor nos faculta vislumbrar que, em sua filosofia, a reflexão sobre a arte se institui juntamente com o problema filosófico e não avulso a ele. Em suma, nesse universo teórico, insistimos, a arte tem uma função importante: ela revela como a distensão do nosso campo perceptivo nos aproxima de um contato mais direto com o real. Uma vez que o artista tem uma sensibilidade bastante diferenciada daquela pertinente aos homens plenamente imersos em assuntos utilitários, ele conseqüentemente está mais aberto ao

movimento incessante e contínuo que nos habita e que viceja no fundo de todas as coisas, como o dirá o filósofo em inúmeros momentos da sua obra. Seu modo de apreensão dominante será a intuição o que vem ao encontro da natureza do método filosófico.

No momento final, nos deteremos com maior acuidade sobre a natureza do método filosófico, ou seja, a intuição, evidenciando que o pensamento bergsoniano aponta para uma nova metafísica, a qual, como veremos, está muito mais próxima da experiência no seu sentido radical do que dos conceitos lógicos. Procuraremos ainda explorar as similitudes entre a intuição artística e a intuição filosófica, até o ponto em que elas se separam e se distinguem. Mas a essa altura, nos defrontaremos com um novo problema. É de fundamental importância assinalar que a intuição é o ponto de onde deve partir o artista e também o filósofo, ou seja, é essa experiência que revela a duração, o processo criador e temporal e que de alguma maneira une a atividade artística e a especulação filosófica. Conquanto ambas as atividades tenham suas características peculiares e por isso mesmo mantenham uma distância significativa, há uma efetiva proximidade entre elas, a qual nos defronta ainda com essa nova questão: como expressar aquilo que a intuição filosófica revela sem que perca sua especificidade de saber filosófico?

Interrogação que nos insere no problema linguagem filosófica e nos convida a seguir pelos textos em que Bergson tece sua crítica aos conceitos. Esses, sem dúvida, figuram como legítimos instrumentos de investigação científica, mas no que toca à filosofia, caso eles permaneçam fiéis ao formato que a ciência lhes atribui, jamais expressarão a intuição. Em trilhas bergsonianas, uma filosofia construída inteiramente sob a égide do conceito é imprópria para a apreensão do objeto na sua completude e singularidade, pois se mantém na superficialidade, na exterioridade. É preciso então pensar num outro tipo de linguagem. Uma linguagem muito mais rítmica e movente, que se deixe contagiar por aquilo que o objeto tem de absoluto, e, portanto, menos presa às convenções e generalizações. Se nossa linguagem convencional segue os meandros da inteligência, cuja principal função é representar o real de maneira fixa e imóvel, isso significa que uma linguagem

conceitual e comum é inadequada para essa filosofia que quer se deixar contagiar pelo movimento e adentrar o objeto investigado. Nesse sentido, veremos, ainda no último capítulo, que uma linguagem mais aberta e flexível ao movimento é o caminho mais adequado para a expressão da intuição. E é justamente na arte – em algumas formas mais específicas de arte - que Bergson encontra o modelo discursivo mais apropriado à comunicação intuitiva da filosofia, visto que ela indica que a especulação filosófica pode trilhar um caminho diverso e menos aderente à tendência espacializante e analítica da inteligência, ou seja, menos preso ao pensamento puro e lógico, mais aberto à concretude e ao dinamismo da vida.

Sob esse prisma, podemos afirmar que a atividade artística ressignifica, reinventa a linguagem convencional através de imagens que buscam coincidir ou simpatizar com o objeto sem fixá-lo. Logo, no terceiro momento de nossa investigação procuraremos inspecionar o que a arte teria a dizer à filosofia seja no que concerne à experiência da intuição, seja aos caminhos da sua expressão.

Resta assinalar que não permaneceremos indiferentes ao fato de que Bergson privilegia em sua reflexão algumas formas específicas de arte, como a música, por exemplo. Igualmente estaremos atentos ao fato de que sua filosofia dialoga com uma forma de arte específica, aquela que irrompe em seu tempo. Fato que não nos impede de considerar que sua reflexão acerca da criação artística atravessa as épocas e não se torna prisioneira da determinação histórica.

I - Duração, imprevisibilidade, criação.

1 - O descortinar da mudança.

Na filosofia bergsoniana, a reflexão acerca da natureza da obra de arte amalgama-se com a investigação da natureza da duração. Por essa razão o problema da arte não se configura como um discurso ou uma abordagem separada, tomada à parte, ou seja, ele nasce da compreensão bergsoniana do ser e da procura encetada pelo filósofo em direção ao melhor método filosófico. Este método – que como veremos não é outro senão a intuição - permite a concepção de uma filosofia menos aderente à lógica e às abstrações e mais apegada à vida: características estas presentes na atividade artística.

Assim, exatamente por ser tão íntima daquilo que, segundo Bergson, deve ser o objeto da filosofia – a duração -, bem como do método a ele apropriado, a arte tem um lugar de destaque nesta filosofia. Consequentemente, torna-se necessário problematizar a natureza temporal e criadora do ser para, posteriormente, procurarmos compreender essa intimidade. Esse será o caminho aqui privilegiado.

De modo geral, o pensamento filosófico tradicional busca o ser na eternidade imóvel, na atemporalidade. Entretanto, ao tomar a duração como o cerne visceral de tudo o que é, do ser propriamente dito, Bergson rejeita todas as filosofias do eterno, do ser dado inteiro e de uma só vez e, simultaneamente, o tempo assume, na sua filosofia, o estatuto do real. Nesse sentido, podemos dizer que sua filosofia realiza um protesto contra uma metafísica que, ao longo da história do pensamento, reduziu o tempo a sua representação no espaço, estabilizando o fluxo do real, inserindo fixidez no devir, estendendo à vida e a nossa interioridade métodos de explicação que cabem apenas às coisas extensas, e que, por consequência disso, perpetuou ao longo da história da filosofia uma série de falsos problemas³. Dessa maneira, Bergson nos remete a uma

³ No último capítulo da obra *A Evolução Criadora*, Bergson esclarece que a inversão ou deformação ontológica na ordem do ser resulta dos devaneios de uma inteligência que transpõe para a especulação hábitos pertinentes à prática. Deleuze, em sua análise sobre a filosofia bergsoniana afirma que, [...], “os falsos problemas são de dois tipos: “problemas inexistentes”, que assim se definem porque seus próprios termos implicam uma confusão entre o “mais” e o “menos”; “problemas mal colocados”, que assim se definem porque seus termos representam mistos mal analisados. Como exemplos do primeiro tipo, Bergson apresenta o problema do não-ser, o da desordem ou o do possível (problemas do conhecimento e do ser); como

temporalidade que se contrapõe à ideia de tempo e de movimento tal como concebidos pela tradição. Seu pensamento confere à duração uma realidade própria, positiva e atuante em nossa vida.

Mais que um conceito crítico, mais do que uma abstração conceitual, a duração em Bergson consiste numa realidade concreta e constitui o fio condutor de toda a sua filosofia. Decerto, um alargamento progressivo do sentido metafísico dessa noção – ou dessa realidade - atravessa toda a sua obra, o que nos permite constatar, como destacou Thibaudet que, “[...], toda a reflexão filosófica bergsoniana é um retorno à duração.”⁴ Mas o que é a duração bergsoniana? Apesar das limitações que a linguagem oferece a uma possível definição desse conceito, poderíamos dizer que se trata de uma realidade que nada tem a ver com a *duração clássica*⁵, a qual sempre conferiu atributos negativos ao tempo ou o encarou como um empecilho à eternidade, conseqüentemente recuando diante dele, encarando a mudança e a duração como degradações do ser ou ilusões.

A duração bergsoniana que, como veremos, opõe-se ao espaço e revela-se, inicialmente, como o estofado da vida interior. No entanto, ela logo transborda a

exemplos do segundo tipo, apresenta o problema da liberdade ou o da intensidade. Suas análises a esse respeito são célebres. No primeiro caso, elas consistem em mostrar que há *mais* e não *menos* na ideia de não-ser do que na de ser; na desordem do que na ordem; no possível do que no real. Na ideia de não-ser há a ideia de ser, mais uma operação lógica de negação generalizada, mais o motivo psicológico particular de tal operação (quando um ser não convém à nossa expectativa e o apreendemos somente como a falta, como a ausência daquilo que nos interessa). Na ideia de desordem já há a ideia de ordem, mais sua negação, mais o motivo dessa negação (quando encontramos uma ordem que não é aquela que esperávamos). Na ideia de possível há mais do que na ideia de real, pois o possível é o real contendo, a mais, um ato do espírito que retrograda sua imagem no passado, assim que ele se produz. DELEUZE, *Bergsonismo* p.10 e p.11. Em outras palavras, a inteligência segue uma trajetória que vai do vazio para o pleno, da ausência para a presença, do irreal para o real. Como já dissemos, no plano da ação essa trajetória é necessária. O problema surge quando a transpomos para o campo da filosofia um procedimento pertinente à prática, à ação.

⁴ THIBAUDET, *Le Bergsonisme*, vol III, p.175. (tradução minha)

⁵ Com essa expressão referimo-nos à tradição que compreende o tempo como algo alheio ou negativo em relação ao ser. Assim, aludimos não apenas à escola de Eléia e ao raciocínio sobre a percepção aparente do movimento, mas também ao platonismo, que opta por pensar a essência num mundo afastado dos erros e das ilusões dos sentidos; ao aristotelismo, que vê o tempo e a mudança como acidentes; e aos modernos. Estes se propuseram a pensar de maneira diferente dos antigos; eles se preocuparam em estabelecer leis e relações de grandeza, tratando a realidade em termos quantitativos e experimentais, substituíram a descrição conceitual pelo conhecimento matemático e relacional, não mais se preocupando com a definição de essências; No entanto, segundo Bergson, ao assim se orientarem não deixaram de seguir o mesmo trilho dos gregos, pois, a teoria moderna das leis físicas e eternas, ao recuar diante do devir, se mantém presa à apreensão do real pela inteligência. “Extensão e duração representam aquilo que deve ser superados para que o nosso espírito aceda à verdade. O movimento, de maneira análoga à temporalidade, é marca de seres imperfeitos e degradados.” LEOPOLDO E SILVA, FRANKLIN, *Bergson: intuição e discurso filosófico*, p.138.

subjetividade e invade o âmbito da vida. Como adverte Deleuze: “a duração não é somente experiência vivida; é também experiência ampliada, e mesmo ultrapassada⁶”. Mas a primeira fundamentação desta realidade que, no pensamento de Bergson, confunde-se com o ser, pode ser entrevista nos primórdios de sua obra, quando sua compreensão da duração se atém à esfera subjetiva.

Publicado em 1889, o primeiro livro do filósofo, intitulado *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*, configura o início de um percurso que visa desnudar a confusão que fazemos entre o que é de natureza temporal e o que pertence à espacialidade. Neste sentido, essa primeira obra não apenas diferencia duração e espaço, mas revela como a mistura entre duas realidades antípodas desnaturaliza nossa vida interior em uma representação simbólica, mascarando a verdadeira natureza do eu. Ao acompanharmos alguns pontos da argumentação tecida nesse livro, perceberemos que, no limite, essa apreensão errônea da subjetividade desemboca numa concepção igualmente equivocada da liberdade, tema do livro por excelência. Não será nosso objetivo aprofundar essa temática, certamente, mas aludiremos a ela à medida que encontrarmos elementos que contribuam para melhor fundamentar a noção essencial da filosofia bergsoniana e sua relação com a natureza da arte.

Neste momento inaugural desta filosofia, deparamo-nos com uma denúncia que se perpetuará por toda a obra. Bergson sustenta que recompomos artificialmente o tempo, ignorando a diferença entre a duração real e o tempo subvertido pelo espaço e por nosso intelecto. “Projetamos o tempo no espaço e exprimimos a duração pela extensão”⁷, afirma o filósofo. Assim, pensamos no escoamento temporal em termos numéricos, estabelecendo com ele uma relação de grandeza mensurável. Isso ocorre porque o que captamos exteriormente dele são instantes, pontos atravessados sobre uma linha e não a transição contínua e ininterrupta do real. É por isso que, comumente, quando refletimos sobre o tempo não é fácil escapar à imagem do calendário, dos ponteiros de um relógio, de uma linha preenchida com o antes e o depois, de uma ampulheta ou mesmo de um quadro vazio e exterior. Observa o autor:

⁶ DELEUZE, *Bergsonismo*, p.27.

⁷ BERGSON, *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*, p. 73.

“Quando sigo com os olhos, no mostrador de um relógio, o movimento da agulha que corresponde às oscilações do pêndulo, não meço a duração, como parece acreditar-se; limito-me a contar simultaneidades, o que é muito diferente. Fora de mim, no espaço, existe somente uma posição única da agulha e do pêndulo, porque das posições passadas nada fica. Dentro de mim, prossegue-se um processo de organização ou de penetração mútua dos fatos de consciência, que constitui a verdadeira duração.”⁸

Logo, quando olhamos os ponteiros do relógio não percebemos o tempo real, mas os instantes que se sucedem um atrás do outro, como pontos imóveis e fixos. Por isso, “o que se dá entre os pontos e as posições, o processo pelo qual o objeto se move e muda, tornando-se seu evoluir temporal, isto não percebemos, e são essas, para Bergson, as características mais profundas da realidade.”⁹ De maneira análoga, o autor refere-se à mudança, pois concebemo-la sob o mesmo equívoco com que apreendemos a duração real, ou seja, seguindo a tendência natural do intelecto de escamotear e fixar tudo aquilo que é movimento. Assim, tomamos o espaço percorrido como o próprio movimento, conseqüentemente transformando-o numa relação de posições, problema que adiante aprofundaremos, e confundimos o movimento com o espaço percorrido, pois detemo-nos sobre as posições e sobre os pontos que o móvel ocupa no espaço.¹⁰ Ignoramos os intervalos, a transição, a mudança em si, o movimento real. Nas palavras do filósofo: “O movimento, para nós, é uma posição, depois uma nova posição, e assim por diante, indefinidamente.”¹¹

⁸ BERGSON, H., *Idem*, p. 77.

⁹ LEOPOLDO E SILVA, FRANKLIN, *Tensões do tempo*, p.143.

¹⁰ No próximo capítulo debruçaremos sobre os sofismas de Zenão e a sua importância na filosofia de Bergson.

¹¹ BERGSON, H., *A Percepção da Mudança*, p. 167.

Bergson nos mostra que uma das provas empíricas da mudança contínua e ininterrupta é a nossa própria personalidade, que amadurece continuamente.¹² Cada um dos momentos que vivemos é algo novo, que ao se acrescentar àquilo que havia antes, gera o imprevisível. Assevera o filósofo na abertura de seu terceiro livro, momento em que a duração interna, apresentada nos *Ensaio* é retomada:

“Constato de início que passo de um estado para outro. Tenho calor ou tenho frio, estou alegre ou estou triste, trabalho ou não faço nada, olho aquilo que me cerca ou penso em outra coisa. Sensações, sentimentos, volições, representações, eis as modificações entre as quais a minha existência se reparte e que a colorem sucessivamente. Mudo, portanto, incessantemente.”¹³

Entretanto, sonolenta ao movimento intrínseco a ela, nossa consciência não percebe que o tempo está no fundo do nosso ser e na vida ao nosso redor, constituindo a substância mesma das coisas com as quais estamos em comunicação, como afirmará o filósofo mais tardiamente. Dessa maneira, nossos estados de alma parecem-nos fixos, descontínuos e enumeráveis. Nossa interioridade não nos aparece tal como é “em si”, mas é recomposta artificialmente, como blocos estanques:

“[...] falo de cada um de meus estados como se ele formasse um bloco. Digo que mudo, é verdade, mas a mudança parece-me residir na passagem de um estado ao estado seguinte: com relação a cada estado, tomado em separado, quero crer que permanece o mesmo durante todo o tempo em que ocorre.”¹⁴

¹² “Nossa personalidade, que se edifica a cada instante a partir da experiência acumulada, muda incessantemente”. BERGSON, *A Evolução Criadora*, p.6.

¹³ BERGSON, H., *Idem*, p. 1.

¹⁴ BERGSON, H., *Idem*, p. 2.

Bergson evidencia que apreendemos a mudança em camadas, ou seja, acabamos considerando que um estado permanece o mesmo durante todo um determinado período, e que muda apenas depois de um determinado acúmulo de pequenas mudanças ou até mesmo repentinamente e não incessantemente a todo instante. Dessa maneira, pensamos que a mudança de um estado para o estado seguinte advém após uma quantidade suficiente de alterações, afinal, “[...] é cômodo não prestar atenção a essa mudança ininterrupta e só notá-la quando se torna suficientemente grande para imprimir uma nova atitude ao corpo, uma direção nova à atenção¹⁵”. Entrementes, a mudança não opera em camadas, isto é, de um estado para outro de maneira descontínua, mas sim continuamente. Ao fecharmos os olhos para essa mudança contínua e ininterrupta, deixamos de perceber que guiamo-nos pela exterioridade e, de certa maneira, mantemo-nos distantes da realidade movente, múltipla e heterogênea que, afinal, nos constitui:

“A maior parte do tempo, vivemos exteriormente a nós mesmos, não percebemos do nosso eu senão o seu fantasma descolorido, sombra que a pura duração projeta no espaço homogêneo. A nossa existência, desenrola-se, portanto, mais no espaço do que no tempo.”¹⁶

Mas o que significa exatamente dizer que vivemos na exterioridade? Esse ponto exige uma reflexão mais vertical, a qual nos permitirá, enfim, enfrentar mais diretamente a questão do real, ou seja, aquilo que de fato a filosofia se propõe a conhecer. Para além desse ponto, ao acompanharmos esta discussão tecida por Bergson neste seu primeiro livro, obteremos elementos fundamentais que nos permitirão problematizar a natureza da duração e, posteriormente, a relação entre a natureza da arte

¹⁵ BERGSON, H., *Idem*, p. 2.

¹⁶ BERGSON, H., *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*, p. 159.

e a natureza do objeto filosófico nesta filosofia. Antes disso, no entanto, procederemos a uma considerável digressão.

2. Tempo matemático e tempo real.

A natureza do espaço e a do tempo em sua manifestação pura, bem como a análise da confusão que se faz entre realidades extensas e inextensas são enfrentadas por Bergson no *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*. Para chegar a uma possível descrição do que seria o tempo real, ou, como afirma Deleuze¹⁷, para proceder à decomposição do misto entre o espaço e a duração, o autor se concentra na análise do número. Esforço que vem esclarecer o modo pelo qual se opera a nossa apreensão comum que confunde e mistura duas estruturas diversas.

Exposta no segundo capítulo da obra mencionada, essa análise possibilita ao autor a elucidação da antinomia entre a quantidade numérica e a qualidade dos nossos estados de consciência. Comenta Franklin Leopoldo e Silva: “A teoria do número permite em primeiro lugar compreender como e por que a duração é pensada em termos de multiplicidade numérica, sendo uma das características principais a divisibilidade que permite a decomposição e a recomposição.”¹⁸ A distinção entre os dois tipos de multiplicidades, a quantitativa e a qualitativa, à qual, enfim, a análise do número conduzirá, permite a Bergson a compreensão do tempo real em sua natureza oposta ao espaço, bem como a revelação da apreensão dupla e equivocada com a qual o apreendemos. Ou seja, ela permite a constatação, por um lado, da duração e, por outro, de uma temporalidade homogênea – a mistura entre a representação espacial e a experiência do tempo - o que conduz a uma duplicidade de pontos de vista sobre a nossa subjetividade. A intenção do filósofo é mostrar que a multiplicidade interna é oposta à multiplicidade numérica. Acerca desse ponto, esclarece F. Worms:

“Com efeito, o que permite a Bergson fazer da distinção entre o espaço e a duração uma distinção rigorosa é [...] a

¹⁷DELEUZE, G., *Bergsonismo*, p. 28.

¹⁸LEOPOLDO E SILVA, FRANKLIN, *Bergson: intuição e discurso filosófico*, p. 131.

análise do conceito de número, que visa a remeter este ao espaço como seu fundamento exclusivo e que conduz a distinguir duas multiplicidades das quais uma somente se apoia sobre o número e sobre o espaço, e outra sobre uma estrutura que poderá desde então se lhe opor ponto a ponto [...]. O desvio pelo número e pelo espaço tem por função, [...] fornecer critérios estruturais irreduzíveis para distingui-las.”¹⁹

Atendo-nos aos argumentos desenvolvidos no *Ensaio*, vemos que, segundo Bergson, o hábito que desenvolvemos de contar parece ocorrer mais no tempo que no espaço, por isso temos a impressão de que o número é construído na duração. Para evidenciar essa ilusão e para mostrar que a multiplicidade dos nossos estados de consciência não se assemelha à multiplicidade numérica, ou seja, que os nossos afetos e estados subjetivos não estão sujeitos à mensuração, o filósofo nos mostra que o número está atrelado ao espaço, isto é, “[...] toda ideia clara do número implica uma visão no espaço”²⁰, derrubando assim a concepção do número como uma unidade indivisível e existente em si. A ideia do número será, pois, fundamentada como a síntese do uno [a ideia de que podemos representá-lo por uma intuição simples do espírito] e do múltiplo [a ideia de que podemos representá-lo como uma coleção de unidades, uma multiplicidade de partes que podem ser tomadas isoladamente]. Em linhas tão clássicas quanto difíceis, o autor enuncia:

“Quando afirmamos que o número é uno, entendemos que o representamos na sua totalidade por uma intuição simples e indivisível do espírito: esta unidade contém, pois, uma multiplicidade, porque é a unidade de um todo. Mas quando falamos das unidades que compõem o número, estas últimas

¹⁹ WORMS, F., *Bergson ou os dois sentidos da vida*, p. 46-47.

²⁰ BERGSON, H., *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*, p. 60.

unidades já não são soma, pensamos nós, mas sim unidades puras e simples, irreduzíveis, e destinadas a dar à série dos números, compondo-se indefinidamente entre si. Parece, pois, que há duas espécies de unidades, uma definitiva, que formará um número acrescentando-se a ela mesma, a outra provisória, a deste número que, múltiplo de si mesmo, deve a sua unidade ao ato simples pelo qual a inteligência a apreende. E é incontestável que, ao representarmos as unidades que compõem o número, julgamos pensar em indivisíveis: esta crença entra, em grande parte, na ideia de que se poderia conceber o número independentemente do espaço.”²¹

Vemos assim que as unidades que formam o número são transitórias e divisíveis indefinidamente. Cada unidade constitui uma soma de unidades, as quais são provisórias e podem ser fracionadas. Portanto, a unidade numérica embora seja um ato simples do espírito, é uma unidade temporária. Mesmo quando o espírito se detém sobre um número, a divisibilidade se mantém. O espírito isola e conserva cada parte da multiplicidade para assim poder juntá-la às outras. Todavia, essa conservação das unidades numéricas acontece no espaço e não na pura duração:

“É necessário distinguir a unidade em que se pensa e a unidade que coisificamos após nela termos pensado, assim como o número em vias de formação e o número uma vez formado. A unidade é irreduzível enquanto nela se pensa, e o número é descontínuo enquanto se constrói; mas quando se considera o número em estado de acabamento, objetiva-se.”²²

²¹ BERGSON, H., *Idem*, p. 60.

²² BERGSON, H., *Idem*, p. 62.

Neste sentido, para que o número cresça à medida que avançamos numa conta, é preciso a retenção e a justaposição de cada uma das novas unidades, pois só assim conseguimos adicioná-las às seguintes. Dessa maneira, fixa-se no espaço cada um dos momentos contados de modo a obter-se a soma. Logo, quando representamos o número, cria-se uma imagem extensa. Voltemos ao texto:

“Sem dúvida é possível perceber no tempo, e apenas no tempo, uma sucessão pura e simples, mas não uma adição, isto é, uma sucessão que viesse a dar numa soma. De fato, se uma soma se obtém pela consideração sucessiva de diferentes termos, ainda é necessário que cada um destes termos persista quando se passa ao seguinte e espere, por assim dizer, que lhe acrescentemos os outros: como esperaria ele, se não passasse de um instante da duração? E onde esperaria se não o localizássemos no espaço? Involuntariamente, fixamos num ponto do espaço cada um dos momentos que contamos, e é apenas com esta condição que as unidades abstratas formam uma soma.”²³

Em suma, somar significa fixar e justapor no espaço cada um dos momentos contados. É justamente essa fixação que possibilita a obtenção da soma. No entanto, o número também é uma unidade enquanto síntese da soma das unidades que o compõem. Mas, como dito anteriormente, essa unidade não é indivisível e pura, ela é provisória. Sem dúvida, quando tomamos a unidade isoladamente, imaginamo-la indivisível porque nosso pensamento se detém apenas nela. Ou seja, o número só existe como indivisível quando o fixamos enquanto uma unidade numérica isolada, mas ele é composto por unidades e sempre há nele, implícita, uma soma. Neste sentido, a divisão infinita e a possibilidade indefinida de adição são características que pertencem às

²³ BERGSON, H., *Idem*, p. 59.

realidades numéricas de maneira indefectível. Se pensarmos as unidades que constituem a soma como indivisíveis temos um problema, visto que essa unidade não persevera. Ou seja, ao passar de uma unidade para outra com o fim de chegarmos ao resultado final, procedemos a uma objetivação, de modo que cada unidade é coisificada e a multiplicidade das partes que constituem o número se desvela. Decerto, o espírito que pensa o número o faz sob o registro da unidade e da indivisibilidade, mas esses são atributos seus, ao passo que o número é infinitamente divisível. O número, a adição das quantidades, se dá na multiplicidade espacial. É apenas no espaço que conseguimos enumerar, adicionar e acrescentar partes fixas, de modo que resultem numa soma. E somar é juntar aquilo que é idêntico, semelhante, deixando lado as diferenças e as individualidades.²⁴ Adverte o filósofo:

“O que propriamente pertence ao espírito é o processo indivisível pelo qual fixa a sua atenção sucessivamente nas diversas partes de um determinado espaço; mas as partes assim isoladas conservam-se para se juntarem a outras, e uma vez adicionadas entre si prestam-se a uma decomposição qualquer: são, pois, partes de espaço, e o espaço é a matéria com a qual o espírito constrói o número, o meio em que o espírito o situa.”²⁵

Essa análise da natureza do número vem possibilitar a Bergson a demarcação da existência de duas realidades dessemelhantes, ou seja, dois tipos de multiplicidades: a quantitativa e a qualitativa. A multiplicidade quantitativa é uma realidade simbólica. Ela nos remete ao espaço, ou seja, um meio vazio e homogêneo, que permite distinções

^{24c} A quantificação torna imperativa a prevalência do idêntico, negligenciando as diferenças individuais, o que não anula a presença da multiplicidade, a qual persevera no universo numérico. Há que se observar, entretanto, que nele a multiplicidade das partes e das unidades se delineiam sob a égide da semelhança. A similaridade que decorre da abstração das diferenças propicia a mensuração e a justaposição das partes que, paulatinamente, vão delineando a ideia a ser expressa, ou seja, o número”. Paiva, R. *Subjetividade e imagem*, p. 45-46.

²⁵ BERGSON, H., *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*, p. 63.

nítidas e operações numéricas. E o espaço, tal como concebido no primeiro livro do autor, não é mais do que um ato da inteligência, visto que “[...], consiste essencialmente na intuição ou, antes, na concepção de um meio vazio homogêneo, [...], é o que nos permite distinguir entre si várias sensações idênticas e simultâneas; é, pois um princípio de diferenciação, distinto do da diferenciação qualitativa e, por conseguinte, uma realidade sem qualidades”.²⁶ A outra multiplicidade, que é pura qualidade, refere-se a nossa multiplicidade psicológica, indistinta e indivisível, heterogênea, sucessiva e confusa, que só a análise distingue. Essa multiplicidade, essencialmente qualitativa, é a forma que os nossos estados de consciência adquirem quando o nosso eu não estabelece uma separação entre o estado presente e os anteriores.

Ao remeter o número ao espaço, o autor quer nos mostrar que os objetos materiais que vemos e manipulamos são por nós situados no espaço, por isso logramos contá-los e mensurá-los. Entrementes, o mesmo não acontece com os estados puramente afetivos da alma, uma vez que só podemos contá-los através da representação. Na explicação do autor:

“O espaço é homogêneo, as coisas situadas no espaço constituem uma multiplicidade distinta, e que toda a multiplicidade distinta se obtém por um desdobramento no espaço. [...] Mas há outra conclusão que desprende-se desta análise: é que a multiplicidade na sua pureza original, não apresenta qualquer semelhança com a multiplicidade distinta que forma um número.”²⁷

Assim, os afetos, a multiplicidade dos nossos estados de consciência, que não têm a menor analogia com o número ou com o espaço, só adquirem um aspecto numérico ou quantitativo com a intervenção do espaço e o intermédio da figuração simbólica. É no espaço que buscamos as imagens com as quais descrevemos os sentimentos que a consciência confusa não consegue distinguir por si mesma. Desse modo, apreendemos uma realidade heterogênea e sucessiva como um conjunto de unidades homogêneas e simultâneas.

²⁶ BERGSON, H., *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*, p. 69.

²⁷ BERGSON, H., *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*, p.85.

Para elucidar como adulteramos uma realidade qualitativa em quantitativa, Bergson utiliza a imagem das badaladas do sino. Esse exemplo nos mostra que há a experiência psicológica ou imediata do tempo e a mudança que lhe infligimos quando transmudamos uma multiplicidade indistinta numa simbolização espacial e numérica, ou quando transformamos a sucessão numa série de objetos distintos num espaço exterior. Assim, ainda seguindo os argumentos tecidos no *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*, podemos apreender os sons do sino de duas formas: a primeira refere-se a sua apreensão de maneira organizada, onde os sons ao se penetrarem sucessivamente uns nos outros, formando um movimento contínuo, nos afetam por entrarem em consonância com a sucessão da nossa consciência. Essa sucessão é fusão, sem intervalos vazios. A segunda refere-se à dissociação dos sons num espaço ideal, o que nos permite contá-los. Essa contagem só se opera com a intervenção de uma figuração simbólica, que dissocia a fusão dos sons em séries descontínuas, representando assim algo que é heterogêneo de maneira homogênea. Evidencia-se, portanto, que a inserção do tempo no espaço transforma a natureza do primeiro. Fato este que faz com que Bergson não apenas defina e separe duas realidades dessemelhantes: duração e espaço, mas também esclareça as relações que ambas mantêm entre si, mostrando que a nossa experiência transita entre essas duas realidades. Nesse sentido, assinala Deleuze:

“Produz-se entre os dois (espaço e duração) uma mistura, na qual o espaço introduz a forma de suas distinções extrínsecas ou de seus “cortes” homogêneos e descontínuos, ao passo que a duração leva a essa mistura sua sucessão interna, heterogênea e contínua. Desse modo, somos capazes de “conservar” os estados instantâneos do espaço e de justapô-los em uma espécie de “espaço auxiliar”, mas também introduzimos distinções extrínsecas em nossa

duração, decompomo-la em partes exteriores e alinhamos em uma espécie de tempo homogêneo.”²⁸

Assim, compreendemos que o espaço, essa estrutura que Bergson define como homogênea, vazia de qualidades e sempre atual, perverte o tempo real, ou melhor, nos separa do puro movente. Isto é, em nossa forma habitual de apreender o tempo, o espaço enquanto forma simbólica que rege a inteligência, amalgama-se com a experiência interna que é pura mobilidade e mudança, dando lugar ao tempo homogêneo ou tempo espacializado. Ficamos assim sujeitos a um mundo representacional e simbólico. Consequentemente, deixamos de viver o movimento interno de nossa consciência nos seus graus mais profundos, ou seja, as instâncias mais viscerais da nossa subjetividade. Assim, Bergson em seu primeiro livro, evidencia que há duas instâncias, duas estruturas antípodas, que se misturam e produzem a aceção de um tempo passível de mensuração.

É importante observar que a crítica bergsoniana ao tempo homogêneo está no centro do segundo capítulo do *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*. Nesse momento, o autor enfatiza o modo pelo qual assimilamos o tempo ao espaço, o que resulta numa projeção da duração como sucessão homogênea de simultaneidades. O filósofo nos revela, assim, que o tempo homogêneo – resultante da mistura – se constitui com a sobreposição de uma multiplicidade espacial e temporal e consequentemente obscurece o caráter heterogêneo da duração. Por um ato da consciência, a qual se guia pela exterioridade e pelos cânones do espaço, a propensão a justapor unidades homogêneas ultrapassa o âmbito das coisas e impregna realidades não objetivadas, cuja natureza é essencialmente temporal. Nesse sentido, o que ocorre é que à representação justaposta do espaço associamos a vivência interna da duração que trazemos dentro de nós. Com esta junção, nosso intelecto, que se guia pela realidade simbólica do espaço, onde só há simultaneidade, passa a vislumbrar também no campo espacial a sucessão. Assim, com uma intrusão do espaço na temporalidade findamos por representar o espaço com um atributo que lhe é estranho o que propicia que a

²⁸ DELEUZE, G., *Bergsonismo*, p. 27.

consciência apreenda o tempo num registro análogo àquele em que os objetos são apreendidos no âmbito da representação espacial. Isto significa que o espaço introduz seus cortes descontínuos na sucessão heterogênea e contínua da duração e a consciência, assim procedendo, concebe o tempo de maneira homogênea, contanto seus múltiplos momentos como se fossem mensuráveis. Desse modo, podemos afirmar que o tempo homogêneo é o tempo espacializado, ou melhor, o tempo em que coexiste sucessão e simultaneidade, graças à mistura entre duração e espaço. A representação simbólica do tempo que daí resulta permite-nos ordenar e distinguir a fusão e a sucessão ininterrupta pertinente à pura duração, tornando-a acessível à consciência pensante. Sem dúvida, ao se fundirem, essas duas estruturas tão diferenciadas respondem às necessidades humanas de previsibilidade, medida e cálculo. A mistura permite nossa ação no mundo. No entanto, afirma o filósofo: [...], o tempo, concebido sob a forma de um meio indefinido e homogêneo, não é senão o fantasma do espaço assediando a consciência reflexa. ”²⁹ O autor assim se expressa para esclarecer esse processo – ou a produção desse fantasma - que nos induz a apreender o tempo de maneira homogênea:

"Há um espaço sem duração, mas onde fenômenos aparecem e desaparecem simultaneamente com os nossos estados da consciência. Há uma duração real, cujos momentos heterogêneos se interpenetram podendo cada momento aproximar-se de um estado do mundo exterior que é dele contemporâneo e separar outros momentos por efeito dessa aproximação. Da comparação destas duas realidades nasce uma representação simbólica da duração, tirada do espaço. A duração toma assim a forma ilusória de um meio homogêneo.”³⁰

²⁹ BERGSON, H., *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*, p. 72.

³⁰ BERGSON, H., *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*, p. 78.

O tempo espacializado não é a verdadeira duração, mas uma mistura formada entre a representação da extensão e o sentimento – ou a lembrança - que temos acerca das realidades de natureza inextensa, que vivenciamos dentro de nós. Na verdade, como vimos, quando definimos o tempo desta forma o que estamos definindo na realidade é o espaço, acrescido de uma qualidade que lhe é estranha, qual seja, a sucessão. Logo, é lícito sustentar que o tempo homogêneo tem sua origem numa “endosse” entre o interno e o externo,³¹ a qual, por um lado, opera uma aparente temporalização do espaço, por meio da ilusão de que possa ocorrer uma sucessão num meio homogêneo; fato impossível porque qualquer sucessão somente ocorre no tempo e para a consciência. A ilusão da existência de sucessão num meio homogêneo surge porque inventamos um espaço invadido pelo tempo, no qual podemos justapor quantidades, esquecendo que é um ato essencial do espírito que realiza esta justaposição. Por outro lado, ocorre uma espacialização do tempo interno invadido pelo modo de ser do que é externo, dando origem, assim, a uma duração homogênea. Sob esse prisma, a dessemelhança entre a natureza temporal dos nossos estados psíquicos e a espacialidade diminui, tornando-se quase inexistente.

Mais propriamente, podemos dizer que apenas no espaço podemos visualizar o desenrolar de uma multiplicidade distinta e ordenada, pois é no espaço que as coisas se deslocam e ocupam uma posição. É a consciência quem capta a multiplicidade e sintetiza o conjunto das posições ocupadas por um determinado objeto através da memória, introduzindo assim a sucessão no espaço. Da composição entre duração e espaço, ou melhor, da inserção da duração no espaço, concebe-se o tempo homogêneo, isto é, o misto de espaço e duração. Como ressalta Bergson, essa duração que se mistura ao espaço não é mais a pura duração, mas uma duração perversa.³²

É justamente essa perversão ou essa mistura que faz com que distingamos e enumeremos uma realidade que é antinômica ao número, aquela dos nossos afetos. Isto é, quantificamos algo que por natureza é inextenso. Como anteriormente destacado, os

³¹ BENTO PRADO JUNIOR, *Presença e Campo Transcendental*, 99.

³² Aqui, apropriando-nos da expressão de Trotignon, o qual comenta que tanto a ciência quanto o senso comum pervertem a duração. TROTIGNON, *L'idée de vie chez Bergson e la critique de la métaphysique*, p.90. (tradução minha).

estados de consciência não se equiparam à multiplicidade numérica, uma vez que o que os caracteriza é multiplicidade qualitativa, a qual, em vez de justapor os elementos que lhe são componentes, opera uma fusão de progressiva continuidade, cuja natureza se transforma constantemente e que não pode ser mensurada. Ao projetarmos nossos estados internos no espaço, formamos uma multiplicidade distinta da multiplicidade que é pura qualidade, sucessão, fusão e criação. Uma vez exteriorizados, os afetos se justapõem e a heterogeneidade é transformada em homogeneidade clara e inteligivelmente apreensível.

Sem dúvida, essa perspectiva espacializada de nossa interioridade estreita a subjetividade, e se ergue como uma barreira que se interpõe no encontro do Eu com a duração que o habita, isto é, ela constitui um obstáculo para a apreensão da pura duração e sua natureza múltipla e mutante. Como antes mencionado, a consciência reflexa que gosta de distinções bem demarcadas, e, portanto, resiste ao que é múltiplo e heterogêneo, se orienta pelo espaço. É nele que ela encontra solidez para as suas ações. Ou seja, o homem precisa do espaço para conseguir agir, distinguir, delimitar, fragmentar, fixar, enfim, o espaço é necessário para as demandas e atribuições do cotidiano. Neste sentido, o erro não é agirmos no campo da espacialidade, tomando-a como se fosse ele o fundamento mesmo do real.³³ O equívoco, sublinha Bergson, é tomarmos um tempo que se amalgama ao espaço, ou seja, o tempo homogêneo ou a representação simbólica do tempo no espaço, como o tempo real. Essa realidade construída pela consciência torna-se o parâmetro de explicação para realidades inextensas, o que resulta num desconhecimento da temporalidade movente do tempo e, portanto, do nosso próprio eu.

Essa imprecisão acerca da nossa interioridade, a qual impede a clareza acerca da natureza movente que nos constitui, surge do fato de aplicarmos impropriamente

³³ “No livro *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*, o espaço representa aquilo que desnatura a duração; representa a impureza. Bergson ainda não aborda a origem ontológica do espaço”. DELEUZE, G., *Bergsonismo*, p.27. É importante ressaltarmos que o espaço encontra definitivamente o seu fundamento no ser com a obra *A Evolução Criadora*. Nesta obra, Bergson nos mostra como a duração produz o espaço, mas permanece oposta a ele. É o desconhecimento de sua ligação genética com a duração que ocasionam os falsos problemas relativos ao ser e à teoria do conhecimento. Em outras palavras, em *A Evolução Criadora*, espaço e duração são dois aspectos opostos do ser, são duas tendências, duas direções da vida que se contraditam, mas que fazem parte de um movimento único com dois sentidos opostos.

noções de quantidade, extensão e espaço à concepção do tempo psíquico, concebendo erroneamente o tempo-qualidade vivido pelo Eu. Ou seja, confundimos a verdadeira duração da psique com a sua representação simbólica. Nesse sentido, as palavras do autor vêm a propósito: “Mas a concepção de um meio homogêneo é algo de completamente extraordinário e parece exigir uma espécie de reação contra heterogeneidade que constitui o próprio fundo da nossa experiência.”³⁴ Reação contra a heterogeneidade, porque se refere à intrusão da espacialidade sobre a multiplicidade qualitativa da duração. Ao se misturarem, o tempo aparece como mais uma dimensão do espaço³⁵. Bergson assinala: “[...], projetamos o tempo no espaço e exprimimos a duração pela extensão, e a sucessão toma para nós a forma de uma linha contínua ou de uma cadeia, cujas partes tocam sem se penetrar.”³⁶ Daí decorre que nós representemos espacialmente inclusive os estados mais profundos e subjetivos dos nossos afetos, pois o Eu profundo, cuja natureza é substancialmente temporal, só é apreensível pela consciência quando representado sob a égide de seus esquemas. Assim, o que se perde é a realidade afetiva e temporal intrínseca à subjetividade humana. Numa palavra, distanciamos-nos do que temos de mais imediato: a nossa interioridade.

Ademais, cumpre observar que no *Ensaio*, a crítica bergsoniana pontua também o papel que a linguagem exerce sobre nós, contribuindo para a impossibilidade da compreensão do tempo real. Essa é uma questão que abordaremos no terceiro capítulo, onde veremos que a linguagem, cuja finalidade se confunde com a da inteligência, visto que representa fixamente tudo o que existe para viabilizar

³⁴ *Idem*, p. 70.

³⁵ Aqui é importante destacarmos brevemente um dos alvos da crítica de Bergson é Kant: “O erro de Kant foi tomar o tempo como um meio homogêneo. Parece não ter notado que a duração real se impõe de momentos interiores relativamente uns aos outros, e se adquire a forma de um todo homogêneo é porque se exprime no espaço. Assim, a própria distinção que ele estabelece entre o tempo e o espaço equivale, no fundo a confundir o tempo com o espaço, e a representação simbólica do Eu com o próprio eu. Considerou a consciência incapaz de se aperceber dos fatos psicológicos a não ser por justaposição, esquecendo que um meio em que os fatos se justapõem e se distinguem uns dos outros é necessariamente espaço e não já a duração”. *Ensaio*, p.159. “Na leitura bergsoniana, Kant ao se empenhar em distinguir o tempo do espaço, acaba confundindo-os e misturando-os, conferindo ao tempo a qualidade de um meio homogêneo. Para Bergson, Kant teria deixado escapar a verdadeira natureza do tempo, uma vez que usou critérios espaciais e extensos para pensá-lo e descrevê-lo. “A recusa da solução kantiana é, portanto, ao mesmo tempo a recusa da tradição do entendimento e negação de toda filosofia, de toda ciência anterior, e superação dos equívocos da consciência desarmada da cotidianidade”. BENTO PRADO JUNIOR. *Presença e Campo Transcendental*, p.89.

³⁶ BERGSON, H., *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*, p. 73.

funcionalidades, é inadequada para a apreensão do escoamento do tempo, da duração propriamente dita. Mas já adiantamos aqui que Bergson remete à linguagem a incapacidade da expressão do nossos estados psicológicos, como se as amarras linguísticas inviabilizassem sua tradução. A linguagem nos separa da pura duração, ou melhor, enrijece o fluir dos nossos estados subjetivos ao generalizar e distinguir os estados mais profundos e subjetivos do Eu. Nesse sentido, os símbolos são as matérias às quais somos obrigados a usar para dar forma ao pensamento e nos exprimir às expensas do encobrimento da natureza efetiva de nossos estados de alma mais profundos. Afirma o filósofo: [...], a palavra com contornos bem definidos, a palavra em bruto, que armazena o que há de estável e comum e, por conseguinte, de impessoal nas impressões da humanidade, esmaga, ou pelo menos, encobre as impressões delicadas e fugidias da nossa consciência individual.”³⁷

O que escapa à linguagem é o tempo real, contínuo, heterogêneo e movente.

Esse tempo será também inapreensível à ciência. Como afirmamos anteriormente, nossa ação só se exerce comodamente sobre pontos fixos e imóveis, por isso busca semelhança e repetição, antecipa o porvir para agir. Ela rejeita a imprevisibilidade absoluta das formas, selecionando do real apenas aquilo que é cabível as nossas ações. Naturalmente, tendemos a agir sobre o que é inerte e estanque. Por isso, quando, pelas vias da ciência e do conhecimento racional, nos propomos a conhecer a dinâmica dos nossos estados de alma, como o faz a psicologia científica, transformamos aquilo que se organiza continuamente numa associação de estados fixos. Verticalizemos esse ponto.

3. Os limites do tempo científico

Afirmamos anteriormente que a crítica bergsoniana se dirige à psicologia que quantifica os nossos estados de alma, seguindo, sem saber, a tendência quantitativa do nosso intelecto. Em seus textos, Bergson dialoga o tempo todo com a ciência da sua época, seja ela a psicologia, a biologia ou as ciências humanas. É importante observarmos que ao se interessar ainda jovem pela ciência, Bergson constata que o

³⁷ *Idem*, p. 92.

positivismo e as ciências que nele se apoiam usam a noção do tempo mecânico para lidar com realidades que fogem à mensuração.

Segundo H. Gouhier, ainda jovem e iniciante, Bergson voltou seu olhar primeiramente para a filosofia da ciência. Chegou, inclusive, a pesquisar algumas noções científicas. Mas acabou detendo-se com ênfase numa questão que sem dúvida o perseguirá por todo o seu percurso filosófico: o tempo. Problemática esta que despertou com vigor no jovem filósofo a partir do seu contato com a filosofia de Spencer. Todavia, o aprofundamento no estudo do tempo conduzirá Bergson a uma decepção, uma vez que ele verificará que o que há de mais substancial na evolução da vida escapa à análise do pensador inglês. Por outro lado, será a doutrina spenceriana que permitirá a Bergson notar que a duração, que deveria desempenhar um papel central na filosofia, se reduz à matemática, ao número. Dito de outro modo, a partir das reflexões de Spencer, Bergson constata com espanto que o tempo científico não dura, pois está sujeito à medição, ao cálculo e à previsão. Já no *Ensaio*, ele assim se manifesta:

“A rigor, admitir-se-á que a duração interna, percebida pela consciência, se confunde com o encaixar dos fatos da consciência uns nos outros, com o enriquecimento gradual do eu; mas o tempo que o astrônomo introduz em suas fórmulas, o tempo que nossos relógios dividem em parcelas iguais, este tempo, dir-se-á, é outra coisa; é uma grandeza mensurável e, por consequência, homogênea.”³⁸

A ciência pauta-se, pois, por um tempo que concilia sucessão e simultaneidade, ou seja, o tempo homogêneo, no qual a multiplicidade indistinta e heterogênea se transmuda em multiplicidade numérica. Trata-se, portanto, do tempo vazio, espacializado, homogeneizado, enfim da temporalidade que buscamos caracterizar com a discussão anterior. Decerto, servindo-se dessa estratégia, ou seja, com a construção de um tempo propício às necessidades humanas, a ciência pode estabelecer leis, fixar seu

³⁸ BERGSON, H., *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*, p. 22.

objeto, domá-lo. Não é outro o seu fim, uma vez que regida pela inteligência ela deve contribuir para a ação do homem no mundo, coisa que a inserção no tempo real não contribuiria. Nesse sentido, o comentário de Bouaniche é ilustrativo e vem não apenas ao encontro das nossas considerações sobre a natureza do tempo homogêneo, mas explicita a incompatibilidade entre a natureza da ciência e a apreensão do tempo real:

“Ao tempo homogêneo é o resultado de uma contaminação da duração pelo espaço. É o tempo no qual pensamos habitualmente, aquele que dividimos para contá-lo, e que a ciência mede. Este conceito marca, no entanto, uma desnaturação da duração ou do tempo dela. Pois para contar o tempo, é preciso ‘ 1– o imobilizar, 2 – introduzir nele divisões 3 – esvaziá-lo de seu conteúdo sempre heterogêneo, sempre mutável, para não considerar senão uma forma geral válida para todos os conteúdos.’”³⁹

Nessa direção, Bergson afirma, desde seu primeiro livro, que há um tempo da ciência que permite a tudo generalizar, estabelecer leis e regularidades, como a citação acima esclareceu e um tempo outro, aquele da existência. Ou seja, há de um lado um tempo homogêneo, composto da mistura entre o tempo e o espaço e um tempo puro, a duração contínua e heterogênea. Essa questão também é exposta em *O pensamento e o movente*, quando Bergson alude ao seu despertar para a natureza de uma temporalidade outra que não aquela considerada pela ciência:

“Há cerca de cinquenta anos, eu estava fortemente ligado à filosofia de Spencer. Percebi, um belo dia, que nessa filosofia o tempo de nada servia que e ele nada fazia. Ora, o que não faz nada, não é nada. Contudo, eu me dizia, o

³⁹ BOUANICHE . Dossier critique. In *Essai sur les données immédiates de la conscience*. Edição crítica Le choc, 9a. Edição. Paris, PUD, 2011, p. 229-230. (tradução minha).

tempo é algo. Então ela age. O que ele poderia fazer: O simples bom senso respondia: o tempo é aquilo que impede que tudo seja dado de um só golpe. Ele retarda, ou melhor, ele é retardamento. Ele deve portanto ser elaboração. Não seria ele e não veículo de criação e de escolha? A existência do tempo não provaria que há indeterminação nas coisas? O tempo não seria essa indeterminação mesma”⁴⁰

São os desdobramentos desse espanto primeiro que Bergson desenvolverá e verticalizará no *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*, fundamentando pela primeira vez a sua intuição mais visceral, qual seja, a duração. Nesta obra, como anunciado anteriormente, o filósofo aborda a questão do tempo interrogando a duração psicológica, penetrando na interioridade humana a fim de contrapô-la ao modo pelo qual apreendemos tudo o que nos é exterior. Neste sentido, ainda que o tema precípua seja a liberdade, em sua primeira obra Bergson procura esclarecer a confusão que fazemos entre o tempo da nossa interioridade e o tempo da ciência. Como nota Gouhier, quando lemos o *Ensaio*, vemos que Bergson atravessa as teorias psicológicas de sua época, evidenciando que essas teorias propõem calcular, prever, mensurar e enumerar os estados de alma como se estes fossem coisas.

Ademais, vale notar que em sua crítica à ciência, Bergson insiste no fato de que a ciência, embora distinta enquanto forma de conhecimento, permanece na direção do senso-comum, o qual, ele mesmo o afirma, é um começo de ciência. Ambos perseguem a utilidade, a praticidade, enfim, as urgências utilitárias; em ambos o tempo da ciência é o tempo da linguagem, da estabilidade, da ação. Ao guiar-se pelos interesses que regem a ação, a prática científica acaba excluindo e negligenciando aquilo que foge da sua alçada: a duração real. É o que ocorre com a psicologia de seu tempo, aquela de caráter associacionista: “Essa concepção, então comum à maior parte dos psicólogos e dos filósofos, era o efeito de uma recomposição artificial da vida

⁴⁰ BERGSON, H., *O pensamento e o movente*, 2006, p. 106.

consciente.”⁴¹ Artificial porque lida com os estados conscientes como se eles fossem mensuráveis, determináveis, previsíveis. Nesse sentido, Bergson rompe propriamente com as teses deterministas e associacionistas acerca da psique humana, uma vez que estas argumentações se apoiam na causalidade e afirmam que os estados de consciência obedecem às leis como os fenômenos físicos e, portanto, são passíveis de previsão. A previsão e a quantificação buscadas pela ciência em geral e pela psicologia em particular seguem a direção da ação, da utilidade, ou seja, a tendência do nosso intelecto. Tudo o que não é calculável e passível de previsibilidade é posto à margem; o inescrutável e o inextenso assustam a eficácia científica. Assim, é nos sistemas materiais, sobre os quais o tempo não faz mais que deslizar que a ciência se concentra, pois a matéria, isto é, tudo aquilo que é tangível e presumível, é antecipadamente calculável, como o são os sistemas estudados pela astronomia, pela física e pela química. Nesse sentido, afirma o autor em *O Pensamento e movente*: “A ciência, [...], mesmo quando versa sobre o tempo que se desenrola ou irá se desenrolar, trata-o como se estivesse desenrolado. Aliás, isso é bastante natural. Seu papel é prever.”⁴²

Em suma, o que procuramos sublinhar aqui é que, de modo geral, a crítica que Bergson dirige à ciência nos momentos diversos de sua obra, e particularmente em seu primeiro livro, visa o mecanicismo positivista, o qual associa o rigor científico à quantificação, mesmo quando se trata de coisas inextensas, como são os afetos. Todavia, essa indiferença científica à duração real não causa tanto espanto a Bergson. O que de fato o assusta é o fato da filosofia seguir a mesma vertente em relação à duração real.

“Que a ciência positiva se houvesse desinteressado dessa duração, nada de mais natural, pensávamos: sua função talvez seja precisamente a de compor para nós um mundo no qual possamos, para a comodidade da ação, escamotear os efeitos do tempo. Mas como compreender que a filosofia

⁴¹ *Idem*, p. 6.

⁴² BERGSON, H., *O Pensamento e o Movable*, p.5.

de Spencer, doutrina de evolução, feita para seguir o real em sua mobilidade, seu progresso, sua maturação interior, possa ter fechado os olhos àquilo que é a própria mudança?”⁴³

São suas primeiras reflexões sobre o tempo, as quais começaram com a recusa da filosofia de Spencer, como antes observado, que fazem com que Bergson conclua que a psicologia deve romper com o associacionismo, o qual era admitido, senão como doutrina, pelo menos como método.⁴⁴ A travessia pelas ciências que pretendem conhecer e mensurar a realidade dos afetos, das vontades e das intensidades, tal como realizada no *Ensaio*, faz o filósofo repensar não só uma nova ciência da psique, mas também uma nova forma de se lidar com a experiência. Ou seja, haveria uma psicologia científica que poderia no máximo explicar a dimensão mais superficial da vida psíquica, aquela que age no mundo e reflete o modo pelo qual a consciência lida com a organização prática das coisas, mas, por outro lado, haveria uma psicologia dinâmica, apta a apreender a dimensão temporal da subjetividade. Esta psicologia seria aquela proposta pela filosofia bergsoniana. Neste viés é que Bergson aventa a possibilidade de um conhecimento psicológico menos apegado à quantificação e mais aberto e suscetível ao devir, à temporalidade, em suma, à duração.

Entrementes, não devemos olhar a inteligência ou a inteligência científica como algo que nos reduz ou que nos afasta completamente do ser. A duração escapa à inteligência e aos saberes por ela produzidos não por pura perversidade, mas porque sua função é intervir na experiência e potencializar a ação humana no mundo. Sua tarefa

⁴³ BERGSON, H., *O Pensamento e o Movente (primeira introdução)*, p.6.

⁴⁴ Essas reflexões iniciais pedem também uma outra ruptura: com o kantismo. “Ao lado do associacionismo, havia o kantismo, cuja influencia, aliás, frequentemente combinada com a primeira, era não menos poderosa e não menos geral. Aqueles que repudiavam o positivismo de um Comte ou o agnosticismo de um Spencer não ousavam ir até a contestação da concepção kantiana da relatividade do conhecimento.” GOUHIER, *Bergson na história do pensamento ocidental*, p.23-24. É importante lembrarmos que Bergson se afasta não apenas de uma teoria psicológica, o associacionismo, mas também de uma filosofia geral como o kantismo e tudo que a ela se vinculava. “Poderíamos agora dizer que o empreendimento tentado pelo autor é o de guardar a metafísica sobre o terreno da experiência. A filosofia assim estendida é suscetível da mesma precisão da ciência positiva. Sabe-se a importância da precisão para Bergson.” *Idem*, p.36. Bergson deseja uma metafísica que se alie à ciência, de maneira que uma possa se nutrir dos avanços da outra. Neste sentido, a metafísica não é um conhecimento obscuro ou inacessível, como afirmava Kant. Pelo contrário, a filosofia pode crescer e se desenvolver tanto quanto a ciência.

não é especular.⁴⁵ Assim, a crítica bergsoniana volta-se para o equívoco da tradição filosófica que, perpetuando a vocação intelectual, transpõe para a especulação um procedimento que é pertinente apenas à ação. Não obstante, é importante notar que é somente através da inteligência que podemos conhecer a duração⁴⁶. O que significa que não estamos circunscritos à sua vocação paralisante e às suas representações espaciais, pois o homem pode ultrapassá-las, e só o pode porque é um ser inteligente. A reflexão sobre o método filosófico, que abordaremos posteriormente, nos permitirá fundamentar melhor tal afirmação. Por ora, retomemos a questão central desse capítulo: a duração.

4. A descrição da duração

Com procuramos evidenciar com o percurso até aqui seguido, o tempo representacional é o tempo que viola a duração genuína e nos impede de coincidir com a temporalidade que viceja numa dimensão mais profunda do eu. Assim, graças à consciência espacializada, só temos acesso aos dados imediatos da nossa consciência de maneira mediatizada e transmudada, seja pela instauração de um tempo simbólico, seja pelas artimanhas da expressão. O que não significa dizer que eles não serão alcançados jamais. Bergson, já em seu primeiro livro, evidencia que a consciência pode se evadir da prisão útil, eficaz e confortável que produz para si mesma, de modo a vislumbrar, nas profundezas de si, uma realidade dinâmica e temporal. Comenta Bento Prado: “[...],

⁴⁵ Com efeito, não há em Bergson uma desvalorização da ciência, tanto que ele não deixa de entrever uma contribuição mútua entre ciência e metafísica, desde que ambas ultrapassem seus equívocos. Para o autor, da indiferença à realidade temporal com a qual coincidimos quando realizamos o difícil esforço de nos voltarmos para nós mesmos, bem como da redução da duração a sua representação no espaço, isto é, a sua representação numérica e simbólica, originaram-se os equívocos da metafísica. Esta, ao perseguir o ser em sua verdade última, volta-se para o eterno, o imóvel, para as representações formuladas pelo pensamento inteligente, negligenciando a dimensão concreta do ser. Reside aí também a origem dos equívocos perpetuados pela ciência que direcionou seu raciocínio voltado ao cálculo, ao físico e ao orgânico para explicar realidades imensuráveis, mostrando assim sua inaptidão para compreender a verdadeira natureza da psique ou da interioridade humana. Em última instância, como mostrarão as obras subsequentes, esta ciência teria também interceptado o caminho para o conhecimento da vida, pois, assim como a consciência, a vida também é invenção, criação incessante e contínua. Ela não pode ser conhecida sem uma apreensão correta das realidades temporais. No entanto, adverte o Bergson, seria possível aliarmos metafísica e ciência, desde que entendêssemos que essas duas formas de conhecimento se debruçam sobre direções diversas da vida. A ciência volta-se para a matéria; a filosofia, para o espírito. Gouhier assinala: “Para Bergson, as verdades, as probabilidades, as hipóteses estabelecidas pela filosofia têm o mesmo valor que aquelas desenvolvidas pela ciência”. GOUHIER, H., *Bergson dans l’histoire de la pensée occidentale*, p. 36. (tradução minha).

⁴⁶ “Il faut que l’esprit, conservant l’intelligence abstraite le pouvoir de cohérence logique, retrouvant d’autre part la positivité de l’intuition.” TROTIGNON, *L’idée de vie chez Bergson et la critique de la métaphysique*. p. 12.

esse retorno da consciência a si mesma exige um vigoroso esforço de abstração, um longo itinerário. É árduo voltar a si para uma consciência que se acha mergulhada no universo da exterioridade, e que somente aí encontra os instrumentos de sua sobrevivência.”⁴⁷ Quando logramos superar os desvios impostos pelo espaço e pela linguagem acedemos à duração, à experiência psicológica imediata. Além disso, é preciso notar que a explicitação do falso tempo no qual vivemos e que nos orienta cotidianamente é, no *Ensaio*, um pressuposto importante para que o filósofo nos reconduza justamente aos dados imediatos da consciência, à duração como a sua realidade mais íntima.

Distinta do tempo simbólico, a duração em sua pureza original não é representação ou, como afirma Worms⁴⁸, não consiste num quadro onde nos representaríamos a mudança do exterior. A duração nos remete à experiência concreta: “Há duas concepções possíveis da duração, uma pura de toda a mistura, a outra em que sub-repticiamente intervém a ideia de espaço.”⁴⁹ Quando o tempo homogêneo é tomado como a pura duração, tomamos a duração como um meio extensivo, que justapõe instantes exteriores e o que temos é uma representação artificial da pura duração. Não menosprezemos o fato de que esse recurso é imprescindível para a nossa vida prática e ativa, visto que a temporalidade simbólica tem sua relevância na organização da vida, na convivência, na construção das estruturas sociais. Mas ela finda por nos desviar da duração, da temporalidade real e, portanto, ao que há de mais genuíno em nós: a nossa interioridade. Cumpre, pois, atentarmos para as passagens em que, em seu primeiro livro, Bergson empenha-se em descrever esse tempo que é a pura duração, que escapa seja à consciência no seu trato cotidiano com as coisas e consigo mesma, seja à ciência.

Acompanhando o autor no *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*, vemos que há um eu da superfície que se caracteriza pela sua atividade representacional, através da mediação do espaço. O que significa que o eu superficial transforma os dados imediatos da nossa consciência, alterando a pura duração que a

⁴⁷ BENTO PRADO JUNIOR, *Presença e Campo Transcendental*, p. 89.

⁴⁸ WORMS, H., *Bergson ou os dois sentidos da vida*, p.53.

⁴⁹ *Idem*, p. 72.

habita. É por isso que experimentamos uma grande dificuldade em representar a duração na sua pureza original, pois o acesso que temos a ela opera-se de maneira mediatizada, representada, pois nosso intelecto, conduzido pela espacialidade, organizado pela linguagem, impede o acesso à pura mobilidade. Mas para “[...] apreender a duração, a famosa duração bergsoniana, é preciso senti-la fluindo dentro de nós.”⁵⁰ Ou seja, para afastar essa teia simbólica que nos afasta de nós mesmos, cumpre sentir o tempo vibrando interiormente, pois na exterioridade, na superfície esse escoamento do tempo é cristalizado, enrijecido, justaposto pelo espaço. Nesse sentido, Bergson insiste que só podemos ter acesso à duração pura através de um esforço, pois nosso intelecto adquire do tempo e da mudança visões parciais, aquelas fixadas espacialmente. O esforço consiste em nos esquivarmos do plano representacional em que comumente nos movemos e na obstinação de voltarmos-nos para essa interioridade temporal que nos constitui, que sentimos em nós, enfim, que nos é imediata, mas da qual nos afastamos. Para mostrar como se dá a apreensão dessa natureza temporal que nos habita e também para apresentar dela uma descrição que nos permita apreendê-la a despeito dos obstáculos impostos pela linguagem e pelo *modus operandi* da consciência, Bergson lança mão de um recurso do qual é mestre: as imagens. Sob esse registro, sustenta ele, o eu vivo, o eu profundo, se traduz numa dinâmica similar à sucessão das notas em uma melodia. Quando escutamos uma melodia, se fechamos os olhos e sentimo-la, apagando as diferenças entre os sons e abolindo os caracteres distintivos do próprio som, retemos a continuação daquilo que precede naquilo que segue e apreendemos a transição ininterrupta, a multiplicidade sem divisibilidade e sucessão sem separação. Bergson interroga: “Não se poderia dizer que, se estas notas [da melodia] se sucedem, nós as apercebemos, contudo, umas nas outras, e que seu conjunto é comparável a um ser vivo, cujas partes, embora distintas, se penetram pelo efeito mesmo de sua solidariedade?”⁵¹ O que assim vivenciamos é, com efeito, algo similar à duração. Se a sucessão melódica não nos põe de pronto na duração real, na duração vivida e sentida na experiência interna, ela logra a sua sugestão mais do que o

⁵⁰ LAPOUJADE, D., *Potências do tempo*, p. 11.

⁵¹ BERGSON, H., *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*, p. 75

faria um conjunto infindáveis de conceitos, os quais, circunscritos às finalidades da linguagem, não podem nos sugerir ou nos remeter ao tempo real. Sob a perspectiva em que esta imagem nos coloca, a consciência sentirá que

“[...] as suas sensações somar-se-ão dinamicamente umas às outras e organizar-se-ão entre si como o fazem as notas sucessivas de uma melodia com que nos deixamos embalar. Em síntese, a pura duração poderia não ser mais do que uma sucessão de mudanças qualitativas que se fundem, que se penetram, sem contornos precisos, sem qualquer tendência para se exteriorizarem relativamente uns aos outros, sem qualquer parentesco com o número: seria a pura heterogeneidade.”⁵².

Certamente, a duração não é um instante que substitui a outro instante, mas o “[...] progresso contínuo do passado que rói o porvir e que dilata ao avançar.”⁵³ Trata-se de uma temporalidade que progride incessantemente, na qual o passado se enriquece e se conserva indefinidamente, uma vez que cada um dos nossos momentos, cada presente, é algo novo e imprevisível que se acrescenta àquilo que havia antes. Em *O Pensamento e o Movente*, Bergson ratifica as teses do *Ensaio*:

“[a duração] É (...) a continuidade indivisível e indestrutível de uma melodia em que o passado entra no presente e forma com ele um todo indiviso, o qual permanece indiviso e mesmo indivisível a despeito do qual aí se acrescenta a cada instante, ou antes, graças ao que aí se acrescenta”⁵⁴

⁵² BERGSON, H., *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*, p. 75.

⁵³ BERGSON, H., *A Evolução Criadora*, p. 5.

⁵⁴ BERGSON, H., *O Pensamento e o Movente*, p. 76/79.

Para apreender essa temporalidade genuína, é preciso vivenciar o escoamento independente das coisas que escoam, assim como é preciso sentir a mudança independentemente daquilo que muda: “Então veremos sobressair o elemento puramente espiritual do tempo, sua verdadeira substância: a duração.”⁵⁵ Vemos, pois, que o tempo real se constitui por uma adição sucessiva de elementos indivisíveis, que só podem se dividir em elementos separados à custa de uma mediação que alterará sua natureza, ou antes, sua estrutura, porque na multiplicidade dinâmica, que lhe é própria, o acréscimo de cada novo elemento não a torna simplesmente maior, ou seja, não altera a sua grandeza numérica, mas a transforma por inteira, como um todo. A multiplicidade interna e qualitativa que a define não é suscetível de análise e dissociação, mas caracterizada pela interpenetração, heterogeneidade e qualidade de seus momentos, dos elementos que a compõem. Voltando-nos para *O Pensamento e o Movente*, de 1934, vemos que Bergson reafirma que a duração é o puro fluir, é “(...) a continuidade da transição, é a mudança ela mesma. Esta mudança é indivisível, ela é mesmo substancial (...) um ímpeto ininterrupto de mudança (...) sempre aderente a si mesma numa duração que se alonga sem fim.”⁵⁶

Esse tempo que é substancialmente mudança e continuidade nós só podemos sentir quando coincidimos com o que há de mais afetivo e de mais íntimo em nós. Como diz Bergson nesta passagem mais do que clássica: “A duração totalmente pura é a forma que a sucessão dos nossos estados de consciência adquire quando o nosso eu se deixa viver, quando não estabelece uma separação entre o estado presente e os anteriores.”⁵⁷

Assim, no *Ensaio*, Bergson descreve a duração como um processo incessante de mudança, um devir, mas um devir que dura; uma mudança que se traduz em substância. A nossa interioridade é o meio pelo qual essa duração pode ser apreendida na sua forma mais viva e pungente, pois a subjetividade humana não se circunscreve às representações espaciais, ela transborda essa instância quando experimenta em si

⁵⁵ LAPOUJADE, D., *Potências do tempo*, p. 13-14.

⁵⁶ BERGSON, H., *O pensamento e o movente*, 2006, p. 8-10.

⁵⁷ BERGSON, H., *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*, p. 72.

própria um processo múltiplo, progressivo e criador. “Ao nível dos dados imediatos, somos todos romancistas, músicos ou pintores⁵⁸”.

Essa descrição da duração, presente no coração do *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*, permite-nos apreendê-la com um processo criador, no qual o tempo puro avoluma-se permanentemente, de sorte que a totalidade do passado inscreva-se em cada momento presente gerando um futuro nunca previsto. Assim, temos fundamentalmente uma unidade progressiva e contínua, que é ao mesmo tempo múltipla e heterogênea, cujos elementos, interpenetrando-se uns nos outros, permanecem arredios a qualquer organização distinta, senão, às custas da sua transmutação em realidade simbólica e regida por um tempo coadunado à inteligência. Interiormente, somos pura mudança e produção de novidades anímicas; mudamos e progredimos sem cessar. Eis a experiência que primeiramente nos revela a duração concreta. Na abertura do seu terceiro livro, uma outra imagem vem atualizar essa visão: “Meu estado de alma, avançando pela estrada o tempo, infla-se continuamente com a duração que ele vai juntando; por assim dizer, faz bola de neve consigo mesma.”⁵⁹

Destarte, a realidade interior, aquela dos estados psicológicos é propriamente a duração, uma vez que nada tem em comum com as realidades que são facilmente transpostas para a representação, como os objetos. Resistentes a esse processo operado pela inteligência, os estados de alma, que em sua multiplicidade são puramente temporais, fluem. Eles só se sujeitam aos cânones da representação deixando-se violentar, transmutando-se em estados distintos que, uma vez subtraídos de sua interpenetração, perdem justamente suas propriedades que o definem: a continuidade ininterrupta, na qual prevalece a sucessão de uma unidade heterogênea e múltipla e que é pura qualidade. Numa palavra, na pungente temporalidade de nosso eu psicológico, uma criação contínua organiza-se permanentemente, gerando realidades imprevisíveis, tal como ocorre nas notas musicais:

⁵⁸ LAPOUJADE, D., *Potências do tempo*, p. 41.

⁵⁹ BERGSON, H., *A evolução criadora*, p. 2.

“Pode, portanto, conceber-se a sucessão sem a distinção, como uma penetração mútua, uma solidariedade, uma organização íntima de elementos, em que cada um, representativo do todo, dele não se distingue nem isola a não ser por um pensamento capaz de abstração.”⁶⁰

Assim, se nos evadimos da representação e do espaço:

“[...], a pura duração poderia até não ser mais do que uma sucessão de mudanças qualitativas que se fundem, que se penetram, sem contornos precisos, sem qualquer tendência para se exteriorizarem relativamente uns aos outros, sem qualquer parentesco com o número: será a pura heterogeneidade.”⁶¹

5. Desvelamento da temporalidade e sentimento estético

Consideramos que embora seja contestável afirmar que as ideias delineadas por Bergson sobre a atividade artística estejam absolutamente circunscritas a um determinado período da história da arte ou a uma determinada forma artística, embasamos nosso estudo no fato de que a teoria do filósofo sobre o esforço, a criação, a intuição e o resultado imprevisível da obra artística nos dão subsídios para supor que suas ideias ultrapassam uma inscrição a uma tendência estética historicamente datada. Não podemos ignorar o fato de que suas reflexões são tecidas numa época específica e que são por ela afetadas.

O texto *La Gloire de Bergson* vem ao encontro dessa problemática. Nele, Azouvi observa que, em 1898, os adversários de Bergson argumentavam que seu pensamento desviava-se do âmbito filosófico, pois produzia e privilegiava, em última instância, uma reflexão sobre as formas artísticas como o simbolismo e o

⁶⁰ BERGSON, H., *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*, p. 73.

⁶¹ BERGSON, H., *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*, p. 75.

impressionismo, ao mesmo tempo que negligenciava o alcance da razão e a reflexão acerca de seus fundamentos. Segundo o comentador, “Bergson, se não é o promotor, é ao menos o principal representante de um movimento de pensamento que exprime metafisicamente os principais aspectos da nossa inquietude.”⁶² Essa inquietude refere-se ao domínio e às limitações da razão, do raciocínio estritamente lógico. Sob esse prisma, sua filosofia não se afirma como uma filosofia a favor das ambições da razão, sempre tão decantadas pela tradição filosófica, mas justamente contra elas, uma vez que investiga os seus limites e privilegia uma iniciativa criadora. Perspectiva que, observa Azouvi, coloca a sua obra mais no âmbito da estética do que da filosofia, visto que essa iniciativa criadora permeia tanto o simbolismo, quanto o impressionismo, tendências das quais se aproximaria a natureza do pensamento bergsoniano. “A filosofia de Bergson descreve o quadro de uma consciência onde todos os sentimentos são obscuros e moventes, fugazes, uma consciência em penumbra.”⁶³

Assim, as observações de Azouvi revelam que o pensamento bergsoniano é, a sua época, tomado como uma via que postula a consciência como obscura e irracional, de modo que alguns críticos não vacilam em afirmar que, enquanto filosofia, sua obra deixa a desejar, aproximando-se mais de uma espécie de literatura simbolista⁶⁴. Para Bergson, a consciência é ser, é duração, é memória. Todavia essa duração, essa memória não cabem nos quadros da previsibilidade, não podem ser domadas por uma razão que a tudo poderia conhecer e submeter aos seus cânones. Esse desvio em relação ao lugar tradicionalmente ocupado pela razão na filosofia tradicional estaria na origem das interpretações negativas como as mencionadas por Azouvi no livro citado.

Outro aspecto da relação entre Bergson e o simbolismo, nota o comentador, refere-se à linguagem. Como dito antes, para o filósofo da duração, a linguagem faz com que cristalizemos o devir. A consciência que anseia por estabilidade, substitui a realidade pelo símbolo, pela representação. O símbolo está ligado à linguagem que desnatura a mobilidade fluente das coisas. Ele tem, pois, um papel afinado com o domínio público, onde, ajustada às convenções socialmente estabelecidas, a palavra

⁶² AZOUVI, *La Gloire de Bergson*, p.60. (tradução minha).

⁶³ AZOUVI, *La Gloire de Bergson*, p.61. (tradução minha)

⁶⁴ Azouvi citando Frédéric Rauh, *La conscience du devenir*, art. cit., p.663.

adquire uma importância crucial para a convivência e para a organização dos interesses comuns. A generalização das significações, associada a uma tendência à uniformidade dos significados, como Bergson, aliás, discute nas páginas do *Ensaio*, ocorre inclusive quando expressamos simbolicamente a realidade de nossos afetos, que uma vez expressos numa palavra perdem a unicidade e o caráter ímpar com que são vividos por cada indivíduo; assim, se há mil maneiras de amar e de odiar, elas se perdem na homogeneização operada pela simbolização.

Os simbolistas, por seu turno, dividem a linguagem em dois aspectos: uma enumeradora, restrita ao social e às convenções, e outra capaz de sugerir, transpor um fato da natureza. Na verdade, essas duas funções da linguagem apontadas pelos simbolistas referem-se à existência de uma linguagem prática, utilitarista, convencionalista e uma outra encantatória, ritualista, a qual visa exprimir o inexprimível. Não encontramos em Bergson uma divisão assim sistemática; no entanto, como veremos adiante, ele de fato se aproxima dessa perspectiva simbolista ao vislumbrar a possibilidade de que, no universo dos símbolos, há aberturas pelas quais as palavras logram a evasão da fixidez significativa. Ou seja, tanto entre os simbolistas quanto na filosofia bergsoniana desponta-se a ideia de que um desvio das convenções linguísticas poderia nos conduzir à expressão da vida interior, a qual é comumente interdito pela linguagem corrente. Deste modo, uma outra linguagem poderia, em ambos os registros, viabilizar ao homem um meio de acesso a uma realidade que é inexprimível pelo discurso comum, e essa via seria aquela descortinada pela arte. Sob essa perspectiva, tanto na estética simbolista, quanto para Bergson, o artista seria capaz de visualizar a natureza em seu estado puro, o ser, o real e reproduzi-la através de uma linguagem portadora de flexibilidade. Esse, sem dúvida, é um importante ponto de conexão entre o pensamento de Bergson e as tendências estéticas de seu tempo. Conexão que sob a ótica do comentador vem ratificar as acusações de que o pensamento bergsoniano seria mais uma estética do que uma filosofia propriamente dita. Sem dúvida, as considerações de Azouvi vêm efetivamente a propósito na medida em que nos facultam a visualizar o fato de que a reflexão bergsoniana sobre a arte não permanece imune a certas determinações de seu tempo e também a perceber a

influência de certas tendências estéticas sobre essa filosofia. No entanto, para além dessa marca temporal, ponderamos que as considerações acerca da relação entre arte e filosofia, tal como presentes na obra do filósofo francês, não podem ser esmaecidas por essa inscrição histórica. Ainda hoje elas vêm carregadas de atualidade e instigam-nos a pensar sobre a natureza da filosofia enquanto conhecimento diverso da ciência ou enquanto invenção que se aproxima da invenção artística em geral e não apenas da invenção realizada pela arte simbolista ou impressionista.

Feitos esses esclarecimentos, cumpre ratificarmos que, segundo Bergson, vivemos a maior parte da vida distantes da essência da nossa interioridade, alheios ao movimento incessante que habita o nosso âmago. Indubitavelmente, como vimos antes, isso se dá porque boa parte da nossa psique está voltada para os imperativos práticos e utilitários. Entretanto, as dimensões mais profundas da subjetividade, nossa dimensão temporal interna na qual impera o contínuo fluxo do devir que constitui o ser que nos é mais íntimo – o nosso “Eu profundo” - nada tem a ver com o tipo de olhar e de conduta que a materialidade impõe à nossa ação. Assim, se retornamos ao *Ensaio*, e mais pontualmente ao primeiro capítulo desta obra, vemos que Bergson percorre teses psicológicas com o intuito de mostrar os erros de uma Psicologia que deixa escapar a verdadeira natureza da multiplicidade temporal dos afetos, quando os submete à lógica da medida, do cálculo e da previsão. Com essa estratégia, essa ciência apenas apreende a dimensão mais superficial da nossa subjetividade; aquela que apreende a si mesma como apreende os objetos no espaço. A crítica bergsoniana a essa ciência acentua-se ao evidenciar que a questão da liberdade é pervertida pelos registros científicos – bem como pela metafísica – em virtude de uma apreensão equivocada da duração. Sob essa perspectiva, vale esclarecer que a proposta tecida no *Ensaio* visa em última instância abordar o tema da liberdade. Para isso torna-se necessário compreender o tempo a partir da experiência da consciência, o que permitirá ao autor tecer uma crítica à representação conceitual do tempo psicológico, ou melhor, uma crítica ao método

empregado pela psicologia que pensa os estados de alma ou os afetos com base nas leis da causalidade e na lógica da quantidade.⁶⁵

Assim, como acompanhamos com a discussão anterior, Bergson perscruta a duração interior tendo como alvo os argumentos de uma Psicologia, que amparada às teorias mecânicas e deterministas, toma os afetos e os estados de alma como coisas quantificáveis, como se eles pudessem ser pensados distintamente. O desconhecimento da natureza indômita, sucessiva, heterogênea e criadora que nos habita, isto é, a duração, faz com que apreendamos – nesse caso, trata-se de nós, porque a perspectiva científica dá continuidade a uma forma de apreensão do real que concerne ao senso comum - os nossos afetos como coisas, ou seja, com a lógica do mais e do menos. Assim, tal como percebemos que um número é maior ou menor que outro, que um objeto é maior ou menor que outro, apoiamo-nos na falsa ideia de que podemos contar as sensações e os afetos como contamos as coisas exteriores. Dessa maneira, afirmamos “[...], que temos mais ou menos calor, que estamos mais ou menos tristes, e esta distinção do mais e do menos, mesmo quando se estende à região dos fatos subjetivos e das coisas inextensas, não surpreende ninguém⁶⁶”. Com efeito, a ciência – e também o senso comum - apreendem as emoções como se pudessem medi-las, como se elas aumentassem ou diminuíssem de intensidade, destinando assim aos afetos a lógica numérica. A ciência ocupa-se de objetos separados, de sistemas isolados e só se detém sobre um número determinado de simultaneidades, de modo que fecha os olhos para a interpenetração incessante da duração que habita a psique, o que resulta na redução do homem às instâncias físicas e mensuráveis, atribuindo à interioridade propriedades equivocadas, deixando escapar a essência da multiplicidade psicológica. Na verdade, como vimos, ela não poderia proceder de outro modo, já que seu compromisso é com a ação e com a intervenção. O problema é que uma ciência que se propõe a dizer o que é

⁶⁵ O cerne do *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência* é a liberdade. Bergson aborda essa questão metafísica através do estudo da duração. É através dela que o filósofo demonstra os erros em que estão mergulhados a metafísica e a psicologia associacionista e determinista. Para ele, os erros nasceram da incompreensão da nossa vida interior. Todo o percurso do seu primeiro livro é para mostrar que tanto os metafísicos, quanto a ciência, partem de pressupostos errados sobre a verdadeira natureza da psique. O problema da liberdade desaparece quando se compreende a duração e o movimento incessante que não só nos habita, mas está presente no ser, na vida.

⁶⁶ BERGSON, H., *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*, p. 11.

o homem precisa ponderar acerca desses limites. Acompanharemos ainda as reflexões de Bergson em seu primeiro livro, com o intuito de evidenciar o modo pelo qual o contato com a arte torna-nos muito mais aptos a apreender a realidade da duração interna do que os instrumentos científicos.

Amparada pela ideia de compreender objetivamente os estados psicológicos, em apreender a psique por critérios mensuráveis, isto é, pela lógica causal e mecânica, a psicologia associacionista e determinista utiliza critérios espaciais para explicar dimensões de natureza temporal. Dessa maneira, equivocadamente equipara os sentimentos profundos aos objetos exteriores. No entanto, nossos estados psíquicos não são instâncias com contornos fixos e claramente definíveis como o são os objetos externos. Ao contrário, as instâncias psíquicas profundas são movimentos que se interpenetram e contagiam toda a alma, pois, como elucida Bergson: “[...], os fatos de consciência, ainda que sucessivos, penetram-se, e no mais simples deles pode refletir-se a alma inteira⁶⁷”. Ou seja, há fusão entre os afetos presentes e os antecedentes, que se amalgamam continuamente gerando o novo. Ademais, o fato psicológico não ocupa paulatinamente a alma, como se a avolumasse, mas a transforma integralmente e qualitativamente. Noutros termos, a sensação, o sentimento não aumenta quantitativamente, como se um novo estado de alma resultasse da soma de estados de alma já existentes⁶⁸, mas muda qualitativamente, e ao mudar compromete toda alma. O novo estado psicológico, não provém da justaposição ou da recomposição de vários sentimentos existentes, mas movimenta toda a consciência. Assinala o autor: “(...) quanto mais se desce nas profundidades da consciência, menos se tem o direito de tratar os fatos psicológicos como coisas que se justapõem.”⁶⁹ Numa palavra, em nossa interioridade viceja a duração.

Sob o prisma bergsoniano, não se deve apreender as emoções como se elas aumentassem ou diminuíssem numericamente de intensidade. Como dito antes, isso faz a ciência, porque é incapaz de apreender essa realidade; visto que ela mensura as

⁶⁷ BERGSON, H., *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*, p. 71.

⁶⁸ “O problema está em se considerar que o estado psicológico complexo é uma somatória de sensações ou uma sensação aumentada no seu grau de grandeza”, LEOPOLDO E SILVA, FRANKLIN, *Bergson: intuição e discurso filosófico* p.122.

⁶⁹ BERGSON, H., *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*, p. 16.

emoções, os sentimentos, subvertendo uma realidade qualitativa numa explicação numérica. Não obstante, nossos estados psíquicos não são instâncias demarcáveis e claramente definíveis: “certos estados de alma parecem-nos com ou sem razão, bastarem-se a si próprios: como as alegrias e as tristezas profundas, as paixões refletidas, as emoções estéticas⁷⁰”. Aliás, são os sentimentos estéticos os maiores exemplos de transformações qualitativas ou da experiência das qualidades, da sucessão temporal.⁷¹ Não há dúvidas de que ao experienciar esses sentimentos, tal como suscitados pela arte, abre-se para nós a possibilidade de viver e de sentir a realidade dessa profundidade subjetiva que escapa à ciência.

É sob esse registro que, nas primeiras páginas do *Ensaio*, Bergson descreve em poucas linhas o sentimento da graça, cuja experiência pode ser concebida como a suspensão da marcha habitual do tempo e a instauração de uma temporalidade alheia aos parâmetros pragmáticos da percepção e à lógica da análise causal. Esse é um sentimento que desperta com a dança, por exemplo. Quando começamos a acompanhar um espetáculo desse gênero, uma primeira impressão logo se instaura, ou seja, temos a “[...] percepção de um certo desembaraço, de uma certa facilidade nos movimentos exteriores”⁷², de maneira que sentimos a distância entre o movimento brusco e o movimento gracioso. Bento Prado, à luz do texto bergsoniano, explicita como o sentimento gracioso se distingue de um movimento laborioso ou brusco, que caracteriza o movimento físico. Afirma o comentador:

“A dança se opõe, neste sentido, ao simples andar, à medida que o andar é um trabalho [...]. A noção de trabalho, por sua vez, está ligada à noção de resistência. O movimento “normal” é difícil, já que a realização de seu fim supõe uma vitória sobre um sistema de resistências. [...] O sentimento da graça é, neste contexto, inicialmente a interrupção da

⁷⁰ BERGSON, H., *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*, p. 15.

⁷¹ “Os sentimentos estéticos proporcionam-nos exemplos mais impressionantes da intervenção progressiva de elementos novos, visíveis na emoção fundamental, e que parecem aumentar-lhes a grandeza embora se limitem a modificar-lhes a natureza.” *Idem*, p. 17.

⁷² BERGSON, H., *Idem*, p. 17.

relação laboriosa com o mundo, suspensão imaginária do reino da necessidade e da inércia.”⁷³

Como procuramos evidenciar anteriormente, o mundo social, a espacialização que rege nosso trato com o mundo e conosco mesmo exige de nós um certo tipo de percepção que parcializa o todo, e é de modo fragmentado que apreendemos nossos movimentos anímicos, desviando-nos da vibração subterrânea e temporal que nos perpassa. Ou seja, aquilo que há de mais profundo em nós, normalmente é encoberto ou impedido de vir à tona justamente por conta das demandas pragmáticas e da forma habitual que temos de lidar com as coisas. Findamos, pois, por sacrificar o todo pelas partes, pois nossa percepção, bem com nossa consciência representacional rasga o real, ordena e seleciona aquilo que a interessa, detendo-se em recortes e pontos específicos de uma continuidade mutante. Assim, tudo o que nos cerca e tudo o que nos constitui é apreendido de modo especializado, tudo é administrado a partir da justaposição ordenada, pertinente aos números. Numa direção inteiramente outra, o sentimento da graça, ao adormecer as potências ativas e resistentes da nossa personalidade, mostra-nos que há um outro tipo de apreensão do real e de percepção, as quais estão muito menos conectadas à ação e que por isso mesmo nos vinculam às emoções profundas, permitindo que ultrapassemos o véu da representação simbólica.

Nesse sentido, a experiência da graça nos mostra a existência de um progresso qualitativo que se intensifica na consciência, apoderando-se de toda a alma. Ela nos permite compreender o modo pelo qual a arte pode mobilizar nossas regiões mais profundas. Ao discutir esse sentimento a partir do espetáculo da dança, Bergson observa que quando acompanhamos os movimentos pelos quais ela se desenvolve, inicialmente, nos deparamos com a percepção de uma desenvoltura, de uma certa facilidade nos movimentos exteriores, a qual é de fato estranho à percepção habitual. A continuidade dos atos que ela tece suscita em nós o sentimento de que podemos segurar o futuro no presente, uma vez que temos a impressão que cada movimento novo executado pelo bailarino está anunciado no movimento que o precedeu: “Se os movimentos bruscos

⁷³ BENTO PRADO JUNIOR, *Presença e campo transcendental*, p. 81-82.

não tem graça, é porque cada um deles se basta a si próprio e não anuncia os que lhe seguem.”⁷⁴

Assim, atendo-nos à análise que Bergson faz desse sentimento, vemos que à medida que nos envolvemos no espetáculo da dança e nos deixamos inebriar pela dinâmica dos movimentos somos paulatinamente tomados pela impressão de que a marcha habitual do tempo é suprimida, ou seja, o tempo medido e contado parece desaparecer, pois sentimos como se pudéssemos prever um movimento a partir do outro. Dito de outro modo, é como se vislumbrássemos o movimento sucessor a partir do anterior ou nas atitudes presentes as atitudes futuras, de modo que cada movimento pareça anunciar o movimento seguinte. “Assim, as crescentes intensidades do sentimento estético resolvem-se aqui em outros tantos sentimentos diversos, cada um dos quais, anunciado já pelo precedente, se torna visível e a seguir o eclipsa definitivamente.”⁷⁵ Há, pois, no movimento gracioso a percepção de uma facilidade de movimentos, como se de algum modo lográssemos apreender o futuro no presente. Notadamente, nessa passagem breve, mas crucial do *Ensaio*, Bergson se debruça sobre os sentimentos estéticos, particularmente o da graça, com o intuito de evidenciar que a vivência desses sentimentos nos conecta à passagem contínua do tempo, e por outro, que, nesse processo há fusão, interpenetração e criação, uma vez que a adição progressiva de elementos novos, ainda que pareça fazê-los aumentar de grandeza, na verdade opera mudanças da natureza desses afetos, gerando inexoravelmente novos estados de alma.

Ademais, para o filósofo, além de trazer desembaraço e leveza aos movimentos exteriores, possibilitando-nos a inserção numa dinâmica temporal não espacializada, o movimento da graça também traz inscrito nele uma espécie de simpatia, que é definida como simpatia móvel. Essa simpatia, sustenta o autor, é a própria essência da graça suprema. Ou seja, como acabamos de ver, há no movimento gracioso uma leveza nas ações, as quais indicam os movimentos futuros, como se cada nova direção estivesse contida na precedente. Essa previsão dos movimentos do artista

⁷⁴ BERGSON, H., *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*, p. 17.

⁷⁵ BERGSON, H., *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*, p. 18.

potencializa-se quando os movimentos obedecem a um ritmo musical, de maneira que o espectador sente-se diretor do espetáculo; como se ele pudesse coordenar e prever os movimentos futuros do dançarino, como se entre nós e o espetáculo houvesse uma espécie de comunicação ou, nas palavras de Bento Prado Júnior, “[...], o ritmo ao escandir-se torna cúmplices o espetáculo e o espectador.”⁷⁶

Assim, os movimentos do dançarino, antípodas dos atos bruscos porque ímpares em sua continuidade graciosa, logram nos introduzir numa dinamicidade, numa mobilidade, desvelando-nos um processo que não poderíamos compreender se permanecêssemos circunscritos aos movimentos maquinais, ou seja, aqueles adequados às exigências da exterioridade que nos envolve. Consequentemente, são emoções múltiplas e originais que a dança - ou o artista – despertará em nós, à medida que mergulhamos na experiência significativa – ou no estado psicológico - a que ela nos remete com os seus movimentos rítmicos. Explica Bergson:

“[O artista] Fixará, pois, de entre as manifestações exteriores do seu sentimento aquelas que o nosso corpo imitará maquinalmente, ainda que superficialmente, descobrindo-as, de modo a colocar-nos de chofre no indefinível estado psicológico que as provocou. Cairá assim a barreira que o tempo e o espaço interpunham entre a sua consciência e a nossa; e será tanto mais rico de ideias, cheio de sensações e de emoções o sentimento em cuja área nos introduziu quanto mais a beleza expressa tiver profundidade e elevação. As intensidades sucessivas do sentimento estético correspondem, pois, às mudanças ocorridas em nós, e os graus de profundidade a um maior ou menor número de fatos psíquicos elementares, que dificilmente distinguimos na emoção fundamental.”⁷⁷

⁷⁶ *Idem*, p. 83.

⁷⁷ *Idem*, p. 21.

Nesse sentido, Bergson sugere que com a experiência do sentimento da graça aflora uma espécie de simpatia física e móvel, uma vez que o movimento seguinte está sempre a ponto de se efetuar, o que nos faz sentir como se pudéssemos conduzir o seu ritmo e o seu movimento a partir da nossa vontade e do nosso pensamento. O encanto dessa simpatia nos remete, vale notar, à simpatia moral. Neste sentido, Bergson submete os sentimentos morais a uma análise semelhante à análise do sentimento gracioso. A piedade, que consiste em se colocar no lugar do outro, em sofrer o seu padecimento, tem algo de superior em relação às coisas sensíveis. Nas palavras do autor: “A verdadeira piedade consiste menos em rezear o sofrimento do que em desejá-lo.”⁷⁸ Mesmo que o sofrimento à primeira vista nos cause horror e repugnância, há nele um desejo leve de humilhação, a qual engrandece os homens aos seus próprios olhos. Assim como o movimento do artista, a intensidade da piedade consiste numa progressão qualitativa e não quantitativa, uma vez que ao sentirmos piedade passamos do desgosto ao temor, do temor à simpatia e da simpatia à humildade.

Em seu ensaio, *La Politesse*, publicado em 1892, Bergson nos indica o caráter moral dessa empatia suscitada pelo sentimento da graça. Afirma o filósofo: “No fundo da verdadeira polidez encontra-se um sentimento que é amor de igualdade.”⁷⁹ Normalmente, segundo nos esclarece o autor, definimos a polidez como formas ou maneiras de agir, como uma determinada arte, que atesta a cada indivíduo suas atitudes e palavras. Cada sujeito traz em si mesmo disposições particulares, hábitos contraídos através da educação e da posição que ocupa no mundo. São esses hábitos, contraídos ao longo da vida, que fornecem a cada ser humano sua personalidade e seu caráter. Esses hábitos e esses valores adquiridos na educação e no decorrer da vida variam de um indivíduo para o outro, de maneira que, sob esse aspecto, não há dois homens semelhantes ou iguais. Além disso, afirma Bergson no *Ensaio*, a diversidade entre os homens tende a se acentuar conforme os homens se desenvolvem e progridem na sociedade, pois a divisão do trabalho propicia o fechamento de cada um nos limites

⁷⁸ *Idem*, p. 22.

⁷⁹ BERGSON, H., *La Politesse*, p. 21. (tradução minha)

estreitos da profissão ou da função escolhida por cada um de nós dentro da sociedade. Essa diversidade entre os hábitos sem dúvidas é algo bom, pois sem eles a sociedade não progrediria. Todavia, há um inconveniente em todo esse progresso. Novamente Bergson: “Ela [a diversidade entre os hábitos] faz com que nos sintamos antiquados quando saímos das nossas situações habituais e conseqüentemente, faz com que compreendamos menos uns aos outros.”⁸⁰

Indubitavelmente, a divisão do trabalho, que viabiliza o progresso e que nos torna solidários uns aos outros, arrisca o comprometimento das relações confinando-as às esferas parcializadas da vida, nas quais se cristalizam modos unívocos de existência. A polidez, tal com o Bergson argumenta no texto citado, na medida em que nos força ao confronto com a diferença, estimula a faculdade de nos colocar no lugar do outro, de se esquecer de si mesmo em favor do outro. É justamente isso que opera, para Bergson, a polidez de espírito: ela abre os horizontes para outros horizontes existenciais.

E aqui chegamos num ponto que nos interessa, uma vez que essa possibilidade aberta pela polidez encontra-se também na graça que emana de certas formas de arte. O sentimento que uma dança graciosa desperta em nós, afirma Bergson, “[...], é inicialmente uma admiração por aqueles que executam com flexibilidade e atuando os movimentos variados e rápidos, sem choques ou sacudidas, sem solução de continuidade, cada uma das atitudes estando indicadas naquelas que a precedem e anunciando aquelas que se seguirão”.⁸¹ Mas, segundo o filósofo, há mais alguma coisa no sentimento da graça. Algo que vai além dessa simpatia pela leveza do artista. Esse algo é a ideia de que nós nos despimos do nosso pensamento e da nossa materialidade e mergulhamos numa região que ao mesmo tempo nos é mais íntima e que permite o contato com o que nos é desvelado por esse sentimento, que é originalmente suscitado pela dança que acompanhamos. Efetivamente essa experiência estética nos insere em outra direção. Nas palavras do autor:

⁸⁰ BERGSON, H., *La Politesse*, p. 22. (tradução minha)

⁸¹ BERGSON, H., *La Politesse*, p. 24. (tradução minha)

“Envolvidos pelo ritmo da dança, nós adotamos as sutilezas de seu movimento e encontramos assim a sensação desses sonhos onde o nosso corpo parece ter nos abandonado. Todos os elementos da graça física você reencontrará na polidez, que é a graça do espírito. Tal como o sentimento gracioso, a polidez desperta uma flexibilidade. Como a graça, a polidez faz correr entre as almas uma simpatia móvel e leve.”⁸²

Enfim, essa pequena digressão em que abordamos a relação existente entre a dança, a polidez de espírito e o sentimento da graça, nos possibilitou visualizar que Bergson já se interessava pela questão da graça e sua relação com moral muito antes da publicação do seu último livro, *As Duas Fontes da Moral e da Religião*, em 1932, obra na qual o filósofo aborda a fundo a questão da moralidade. Além disso, o autor nos mostra que, no fundo da polidez, encontra-se o amor ao próximo, a igualdade entre os homens, o que nos descortina uma existência mais ampla. Neste sentido, independente dos hábitos que contraímos ao longo da vida ou da personalidade de cada um de nós, isto é, independente da diversidade de caráter existente entre os homens, todos nós somos solidários uns aos outros, de maneira que conseguimos nos colocar no lugar do outro. Essa empatia, indubitavelmente também se encontra no movimento gracioso artístico, pois ao ser invadido por um sentimento estético, o homem consegue se colocar no lugar do artista ou solidarizar-se com a experiência significativa por ele produzida. Ou seja, esta solidariedade implica uma imersão no mundo desvelado pela arte.

Ao equiparar os estados psíquicos que atravessam o Eu profundo com aqueles que ocorrem na superfície da consciência, como, por exemplo, os esforços físicos⁸³ ou as sensações musculares, os quais estão mais ligados à exterioridade, a

⁸² BERGSON, H., *La Politesse*, p. 24-25. (tradução minha)

⁸³ “Talvez a dificuldade do problema derive do fato de darmos o mesmo nome e representarmos da mesma maneira intensidades de natureza muito diferente, a intensidade de um sentimento, por exemplo, e a de uma sensação ou de um esforço. O esforço é acompanhado de uma sensação muscular e as próprias sensações ligam-se a certas condições físicas que verossimilmente entram para algo na apreciação da sua intensidade; são fenômenos que ocorrem à superfície da consciência, e que se associam sempre, como veremos mais adiante, à percepção de um movimento ou de um objeto exterior.” BERGSON, H., *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*, p. 15.

concepção associacionista da psique deixa escapar aquilo que há de mais singular e único no homem: sua duração interior. Conseqüentemente, ao ignorar o hiato existente entre os estados psíquicos profundos e a exterioridade, ao utilizar critérios espaciais e numéricos para explicar realidades imensuráveis, a ciência da psique demonstra não compreender a natureza mais profunda da consciência, isto é, desconhece o seu próprio objeto de estudo. Com efeito, ela não é capaz de explicitar, nos seus termos e com seus conceitos, o que se nos revela numa experiência como o sentimento estético da graça, ou seja, a dimensão contínua, movente e mutante do tempo e dos nossos estados de alma.

6. Ato livre e criação artística

Com o intuito de conhecer objetivamente os estados subjetivos, a psicologia associacionista, que é objeto da crítica bergsoniana em seu primeiro livro, lida com os afetos e com os fatos psíquicos como se fossem realidades mensuráveis. Delineia-se assim, a transposição da explicação das realidades físicas para as realidades psíquicas e, portanto, a apreensão da interioridade humana de maneira espacial e mediatizada. Vinculada a um determinismo fisicalista, essa ciência desemboca na concepção de “um Eu amorfo, indiferente, imutável⁸⁴”. A consequência é que ao reduzir a subjetividade humana à representação simbólica do tempo, tanto a psicologia determinista, quanto as correntes filosóficas tradicionais, ceifam-na de liberdade. A psique é colocada como subalterna às leis da matéria, ou seja, como se suas deliberações fossem ordenadas pelo movimento mecânico de átomos e moléculas, restringindo-se à previsibilidade e às leis da causalidade. Assim, explica-se um estado mental pelo seu antecedente, enxerga-se no efeito a inscrição da causa. Embora não tenhamos a pretensão de acompanhar minuciosamente a crítica bergsoniana às perspectivas tradicionais sobre a liberdade – como aquelas partidárias do determinismo e do livre arbítrio⁸⁵ –, tal como tecida no

⁸⁴ BERGSON, H., *A Evolução Criadora*, p. 3.

⁸⁵ No terceiro capítulo do Ensaio, Bergson faz a crítica ao modo equivocado pelo qual a liberdade é apreendida pelas concepções deterministas e do livre arbítrio. Neste intuito, o filósofo mostra a semelhança existente entre os adeptos dessas duas teorias que se tomam como antagônicas – uma vez que para os deterministas há uma causa que determina a ação, a qual não poderia ocorrer de forma diferente, e no livre-arbítrio existe a possibilidade de escolha - mas que, como demonstra Bergson, no fundo partem suas teorias

último capítulo de sua primeira obra, algumas considerações gerais nos permitirão atentar para um certo vínculo entre o exercício da liberdade e o processo criador da arte, para o qual nos voltaremos ainda no interior desse capítulo.

Para Bergson, os atos livres não podem ser explicados a partir dos movimentos mecânicos dos átomos que compõem a matéria cerebral, tal como afirma uma psicologia amparada às concepções mecanicistas e que conseqüentemente transfere a visão mecânica do mundo exterior para o mundo interior, culminando numa perspectiva determinista sobre a ação humana. Tampouco podem ser explicados a partir de uma decisão que é tomada entre duas possibilidades de escolha, após a opção mais forte vigorar sobre a mais fraca, como se esta pudesse ser disposta, avaliada, elucidada

de um ponto comum: a ideia de que os estados de alma podem ser apreendidos como coisas extensas. Além disso, segundo Bergson, tanto o determinismo, quanto o livre-arbítrio compactuam do mesmo erro metafísico de que o ato livre pode ser previsto. Assim, tanto os deterministas, quanto o livre-arbítrio explicam a liberdade a partir de sua realização retroativa, ou seja, pelo ato realizado. Entrementes, como sabemos, a ideia de possível ou possibilidade não existe no registro bergsoniano. Segundo o filósofo, é uma ficção ou uma miragem criada pela inteligência que sempre pensa o ato na sua forma acabada. Ou seja, nossa inteligência vê algo ocorrendo no presente e remete-o ao passado. Inclusive, no texto *O Possível e o Real*, Bergson nos mostra que o possível é um exercício do intelecto sobre algo já realizado, sobre algo que já se deu efetivamente no tempo. O determinismo psicológico ancora-se no determinismo físico para explicar nossas ações. Assim, assim alega que as mesmas causas produzem os mesmos efeitos. Conseqüentemente, transpõe um raciocínio ou uma linha de pensamento usada para explicar as coisas extensas para explicar os nossos estados psíquicos. Desse modo, alega que o antecedente é determinado e que, portanto, só uma ação é possível. Em outras palavras, aos antecedentes dados, apenas um ato é possível. E dessa maneira, o determinismo, erroneamente considera que o espírito é regido tão mecanicamente quanto a matéria. Sob essa ótica, os teóricos e psicólogos deterministas só consideram da nossa vida consciente o seu aspecto mais comum, assim toma-os como se eles pudessem se reproduzir à maneira dos fenômenos físicos.

Acreditando estar totalmente em contraposição à teoria determinista, os defensores do livre-arbítrio alegam que o ato livre consiste numa possibilidade variada de ações possíveis, as quais poderíamos escolher previamente. Desse modo, o livre arbítrio apregoa que temos consciência de que poderíamos escolher algo diferente antes de fazer a escolha. Nesta vertente, nossa consciência tem o poder de escolher previamente uma opção contrária ou diversa, como se ela pudesse conhecer algo que ainda não conhecemos, e que segundo Bergson, na verdade fingimos conhecer. Assim, a mesma série de ações poderia resultar em diversos atos, todos igualmente possíveis. Pressupõe-se, portanto, que o sujeito da ação hesite, delibere e escolha a melhor ação diante de um leque de possibilidades possíveis. Por conseguinte, tanto a concepção determinista, quanto a do livre-arbítrio renegam a liberdade ao mecanicismo, prendendo o homem aos movimentos mecânicos ou circunscrito à lógica da matéria. Conseqüentemente, segundo Bergson, o ato livre e espontâneo não vai se realizar jamais, pois o ato livre é a experiência de um movimento interno que revela a totalidade da nossa subjetividade. “[...], Se a nossa ação nos pareceu livre, é porque a relação desta ação com o estado donde derivou não pode exprimir-se mediante uma lei, visto que tal estado é único no seu gênero e nunca deve reproduzir-se”. (p.164, *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*) Liberdade é colocar-se no próprio movimento do ato e não prevê-lo. É quando coincidimos com a nossa interioridade. Em resumo, “somos livres quando todos os nossos atos emanam de toda a nossa personalidade, quando a exprimem, quando com ela têm a indefinível semelhança que por vezes se encontra entre a obra e o artista.” (*Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*, p.120). Assim, quando agimos livremente, em plena coincidência com a mutabilidade da nossa interioridade, não deliberamos previamente diante das possibilidades.

Para Bergson, a liberdade é um dinamismo interno que culmina num ato livre, que se dá na duração. Ela é o próprio fazer-se, pois não há como suprimir ou separar qualquer momento, pois qualquer alteração transforma todo o movimento e dinamismo do eu.

e escolhida antecipadamente, antes que o ato se efetive de fato, como é defendido pelos adeptos do livre arbítrio.

Ao contrário, como Bergson sustenta ao final de seu primeiro livro, a liberdade está em ato quando nossas escolhas refletem nossa personalidade inteira, quando a totalidade do Eu⁸⁶ empenha-se na ação, de modo que nos tornamos artífices dos momentos da nossa vida. Nessas circunstâncias, somos criadores das nossas intenções, das nossas decisões, dos nossos atos e, por isso mesmo, de nossos hábitos, de nosso caráter, em suma, de nós mesmos. Deste modo, o homem que age livremente aproxima-se daquele que constrói uma obra de arte:

“Somos livres quando nossos atos emanam de toda nossa personalidade, quando a exprimem, quando com ela tem a indefinível semelhança que por vezes se encontra entre a obra e o artista.”⁸⁷

Ou ainda:

“Artesãos de nossa vida, até mesmo artista quando o queremos, trabalhamos continuamente na modelagem, com a matéria que nos é fornecida pelo passado e pelo presente, pela hereditariedade e pelas circunstâncias, de uma figura única, nova, original, imprevisível como a forma dada à argila pelo escultor⁸⁸”.

Aqui é importante ressaltarmos que, embora Bergson em seu primeiro livro ainda não se refira claramente à criação, abordagem esta que só se dará efetivamente na obra *A Evolução Criadora*, neste momento, a consciência humana já se revela como geradora de imprevisíveis novidades. O processo temporal que a perpassa gera, assim

⁸⁶ “É o Eu total que se expressa no ato livre; é a alma inteira que se empenha na ação e estes são os momentos em que nos sentimos mais plenamente vivos. O exercício da liberdade nos faz coincidir com o movimento da vida, o qual se confunde com a natureza mesma da subjetividade quando o nosso ser se desvela como criação imprevisível de novidades.” RITA PAIVA, *Subjetividade e Imagem*, p. 82.

⁸⁷ BERGSON, H., *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*, p. 120.

⁸⁸ BERGSON, H., *O Possível e o Real*, p.106-107.

como a vida, realidades inéditas. Fato este que corrobora a liberdade do homem. Para o filósofo, a liberdade, a geração de atos inéditos, não se reduz às causas exteriores ou à sintetização de estados que se repetem ou que se dão previamente. Nossa interioridade gera ações imprevistas, construindo-se continuamente, da mesma forma que uma obra de arte é construída. Pois assim como no ato livre, é impossível anteciparmos o resultado final de uma obra de arte. “Do mesmo modo que o movimento não está em A, nem em B, a ação não está nem no ato exterior como tal, nem nas intenções subjetivas somente, mas sim na passagem dessas àquele, enquanto supõe um ator específico, que revela o esforço em sua duração própria⁸⁹.” Em sua análise sobre a questão do ato livre exposta por Bergson no *Ensaio*, Worms observa:

“Há, pois, entre o ato e o eu, uma relação de duplo sentido: o ato livre remete à integralidade do eu como a seu sentido, mas a um eu que não existia antes de produzir esse ato. O ato livre tem esse duplo privilégio, por sua profundidade, de refletir o conteúdo de toda nossa história e, por sua atividade, de revelar seu princípio a nós mesmos e a o mundo.”⁹⁰

Essa asserção nos permite estabelecer uma relação entre a experiência de liberdade, tal como problematizada no *Ensaio*, e a criação artística, pois ambas se aproximam à medida que trazem à tona a duração interna, a qual se manifesta numa ação geradora de ineditismos e livre de toda determinação. Ao encontro dessa conexão vem a reflexão desenvolvida por Lapoujade acerca da relação entre a liberdade e a criação. O comentador constata que em Bergson, a liberdade é expressão, é criação. Agir livremente é criar. Neste sentido, o homem livre é análogo ao artista. E para que ele se manifeste é preciso ultrapassar a subjetividade circunscrita às representações espaciais. Afirma o comentador:

⁸⁹ WORMS, F., *Bergson ou os dois sentidos da vida*, p.95.

⁹⁰ *Idem*, p.92.

“Não podemos compreender a concepção da liberdade em Bergson sem primeiro medir a que ponto o sistema da vida social em nós se opõe a toda forma de expressão (estética ou ética). Somos impedidos de agir livremente apenas na medida em que somos primeiramente impedidos de expressar totalmente.”⁹¹

Todavia, vale notar que esse processo de criação não se opera de maneira passiva ou facilmente, sem qualquer esforço. Parafraseando Bergson, o tempo é elaboração. O trabalho do artista consiste em inverter esforçadamente o pragmatismo com que lidamos com os objetos e com as coisas ao nosso redor, o que implica inclusive uma ressignificação dos símbolos comumente usados para exprimi-los. Essa inversão exige o acesso ao tempo, à duração e como sabemos esse ingresso exige o esforço de superar os modos espaciais pelos quais a nossa consciência se orienta, reencontrando para além das representações justapostas e simultâneas, a temporalidade contínua e produtora de novidades que progride incessantemente em nós.⁹² Para Bergson, somos livres quando todos os nossos atos emanam e exprimem nossa personalidade e se evadem dos hábitos e das significações cristalizadas e enrijecidas nas condutas comumente instituídas; com mencionado anteriormente, esse processo é difícil e exige o esforço de superarmos os quadros no interior dos quais a dimensão mais superficial da consciência sem move. Numa palavra, todo ato livre é um ato de criação,

⁹¹LAPOUJADE, D., *Potências do Tempo*, p. 45.

⁹² Aqui é importante destacarmos as diferentes posições de Worms e de Lapoujade acerca da atividade do eu profundo. Worms em suas análises no livro *Bergson ou os dois sentidos da vida*, aborda a questão da impossibilidade de reduzir a duração a uma passividade. Além disso, Worms sublinha a questão do ato de consciência como condição do movimento. “É, pois, sobre o movimento que devemos nos apoiar para nomear “síntese mental” o que não poderia aparecer diversamente de uma sucessão passiva.” WORMS, *Bergson ou os dois sentidos da vida*, p.80. Já Lapoujade, na obra *Potências do Tempo*, diz que Worms em seus exames sobre o Eu profundo, insiste sobre a noção de síntese mental, e atribui ao eu profundo um caráter que é ao mesmo tempo ativo e passivo. Discordando desse registro, para Lapoujade não há meio termo: “Completamente diferente é o eu da profundidade, que só é encontrado num nível subrepresentativo. Diferente do eu de superfície, ele não é ativo. É claro que existem atos ou sínteses mentais, mas ele não é o seu agente; elas se realizam nele, mas não através dele. São sínteses passivas ou, se preferirmos, as sínteses de um eu passivo. Às vezes, Bergson se exprime como se o eu agisse, mas é para logo retirar dele qualquer atividade.” LAPOUJADE, D., *Potências do tempo*, p.29.

original e imprevisível, ele advém quando coincidimos com o nosso eu mais profundo que já não se aparta da consciência mais superficial, mas faz do eu uma totalidade. Nestes momentos, explicita-se o fato de que criamos e inventamos continuamente a nós mesmos, ainda que não possamos percebê-lo, uma vez que vivemos envoltos pelo véu da espacialidade. Afirma Lapoujade: “[...], a liberdade é uma criação de si através de si, e o homem livre é análogo a um artista [...]”⁹³ A arte, igualmente, antagoniza com os processos estabelecidos por quaisquer determinismos; ela é antes um ato criador, regido pela imprevisibilidade, transcrito de um esforço original e inventivo, como veremos adiante. Do mesmo modo, “é somente quando o pintor pinta ou quando o homem agente age, que ele poderá também tomar consciência da natureza ativa ou criadora de seu eu.”⁹⁴ Em suma, a criação, seja na arte, seja no desenrolamento da nossa interioridade e consequentemente das nossas ações, traz a marca da imprevisibilidade, pois algo de novo e inesperado surge. O ato livre, assim como a obra inventada, não antecede a realidade, ou seja, não é dado de antemão:

“Se delibero antes de agir, os momentos da deliberação oferecem-se a minha consciência como os esboços sucessivos, cada um deles único em seu gênero, que um pintor faria de seu quadro; e o próprio ato, ao se realizar, por mais que realize algo desejado e, por conseguinte, previsto, nem por isso deixa de ter a sua forma original⁹⁵”.

É nessa vertente que em seu ensaio, *O Possível e o Real*, Bergson nos fala que tanto a obra, quanto a ação só se tornam possíveis depois que já se apresentaram como realizadas.⁹⁶ O que significa que o possível não existe antes do real, pois o possível é o real alojado no passado e só surge quando a realidade já se concretizou. Neste ensaio, o filósofo nos mostra que o movimento da vida, das nossas ações é oposto

⁹³ LAPOUJADE, *Potências do Tempo*, p. 45.

⁹⁴ WORMS, *Bergson ou os dois sentidos da vida*, p.96.

⁹⁵ BERGSON, *O Possível e o Real*, p.104.

⁹⁶ “É o real que se faz possível e não o possível que se torna real”. *Idem*, p. 119.

ao movimento do possível. Apenas no mundo inerte dos sólidos e das coisas extensas a matéria pode ser prevista, calculada, pois “a matéria é repetição; o mundo exterior obedece às leis matemáticas.”⁹⁷ Mas no mundo temporal dos afetos e da invenção as coisas não são previsíveis. No âmbito da vida, o possível, que se acha no direito de prever o que irá advir, não passa de uma forma, de um ato acabado, ou seja, algo já concretizado que é recapitulado por um ato do nosso espírito que retrograda a imagem do real no passado. Comenta Bergson:

“Sem dúvida, meu estado atual explica-se por aquilo que estava em mim e por aquilo que agia sobre mim há pouco. Ao analisá-lo, não encontraria outros elementos. Mas uma inteligência, mesmo sobre-humana, não poderia ter previsto a forma simples, indivisível, que é conferida a esses elementos, inteiramente abstratos, por sua organização concreta. Pois prever consiste em projetar no porvir o que percebemos no passado, ou em se representar para uma próxima ocasião uma nova junção, em outra ordem, de elementos já percebidos. Mas aquilo que nunca foi percebido e que ao mesmo tempo é simples será necessariamente imprevisível. Ora, tal é cada um dos nossos estados, considerado como um momento de uma história que se desenrola: é simples e não pode já ter sido percebido, uma vez que concentra em sua indivisibilidade todo o percebido e, além disso, aquilo que o presente lhe acrescenta. É um momento original de uma história não menos original.”⁹⁸

Parafraseando o filósofo, o tempo é indeterminação, criação, escolha, elaboração. É por isso que o artista não pode dizer de antemão o resultado da sua obra.

⁹⁷ BERGSON, *O Possível e o Real*, p.104.

⁹⁸ BERGSON, *A Evolução Criadora*, p.6-7.

A composição é inesperada e, portanto, inédita, assim como o movimento temporal operante em nossa consciência. “É o próprio ato ao se realizar, por mais que realize algo desejado e, por conseguinte, previsto, nem por isso deixa de ter sua forma original.”⁹⁹ Por conseguinte, a geração de novidades não opera apenas na arte, mas também em nossa interioridade. Cada decisão e cada ação nossa operam de modo análogo à composição de uma obra artística, isto é, de maneira imprevisível.

Segundo o filósofo, pensar que é possível prever um acontecimento ou o resultado da composição de uma obra é cair nas ilusões da inteligência, ou melhor, naquilo que o filósofo chama de pseudoproblema ou angústia da metafísica. É nesta vertente que, ao abordar a questão do possível no ensaio citado, o autor critica “a ideia de que o possível é menos que o real e de que por essa razão, a possibilidade das coisas precede sua existência.”¹⁰⁰ Em outras palavras, o filósofo rebate a ideia de que as coisas poderiam ser antecipadamente representadas, previamente pensadas antes de se realizarem de fato¹⁰¹

Em *A Evolução criadora*, Bergson evidencia que essa imprevisibilidade, para além dos estados de alma e da vida psicológica, também se opera no âmbito da vida, pois a criação contínua de formas inéditas desenrola-se em todo o universo, ou seja, há duração na vida, no ser de um modo geral: “Assim, o ser vivo dura essencialmente; ele dura justamente porque elabora incessantemente algo novo.”¹⁰² Voltemo-nos, assim, para a duração que ultrapassa a experiência interna, o que nos permitirá, enfim, vislumbrar o correlato entre a criação ontológica – para além da subjetividade – na vida e na arte.

7 - O movimento criador na vida e na arte: um correlato

Sob a perspectiva bergsoniana, a ciência evolucionista, regida pelos parâmetros intelectuais, vislumbra o movimento da vida sob a mesma lógica com que a ciência psicológica apreende a realidade dos afetos e da interioridade da consciência.

⁹⁹ BERGSON, H., *O Pensamento e o Movente*, p.104.

¹⁰⁰ *Idem*, p.113-114.

¹⁰¹ A crítica do possível está melhor fundamentada no quarto capítulo da obra *A Evolução Criadora*, mas Bergson também a aborda no ensaio *O Possível e o Real*, publicado na obra *O Pensamento e o Movente*.

¹⁰² *Idem*, p.105.

Ou seja, em ambas as esferas, o conhecimento científico ceifa o tempo que rege a vida. A despeito disso, o movimento contínuo e gerador de novidades é também constitutivo da vida em geral, pois não é só nossa subjetividade que muda permanentemente; a vida também progride e dura, revelando-se como uma imprevisível criação de formas. Em *A Evolução Criadora*, Bergson observa: “O universo dura. Quanto mais aprofundamos a natureza do tempo, melhor compreendemos que duração significa invenção, criação de formas, elaboração contínua do absolutamente novo¹⁰³”. Dessa maneira, do mesmo modo que os meus estados de alma inflam-se continuamente, modificando-se e amadurecendo incessantemente, sendo cada um dos momentos vividos algo novo e imprevisível, que se acrescenta ao momento antecedente, no âmbito da vida opera-se a mesma dinâmica, pois as propriedades vitais nunca estão inteiramente prontas, mas se fazem ininterruptamente. Daí que a consciência e a vida em geral sejam movidas pela criação incessante. Bergson o diz: “Continuidade de mudança, conservação do passado no presente, duração verdadeira, o ser vivo, portanto parece realmente partilhar esses atributos com a consciência.”¹⁰⁴ Ou ainda: “Nesse sentido, poderíamos dizer acerca da vida, como acerca da consciência, que ela cria algo a cada instante.”¹⁰⁵

A seguir, acompanharemos as reflexões bergsonianas concernentes ao movimento criador que perpassa todo o universo. Nosso recorte, no entanto, será feito de tal modo que ele venha ao encontro do possível paralelo entre o processo de criação artística e a evolução do movimento vital, ressaltando que ambos, cada um a sua maneira, são processos de criação, isto é, geram algo novo e imprevisível. Embora estejamos atentos as suas diferenças, as quais serão devidamente problematizadas, é importante destacar que tanto na vida, quanto na arte, a geração do novo depara-se com o obstáculo da materialidade, o qual se mostrará a um só tempo obstáculo e pressuposto necessário para que a forma inédita advenha. São esses os parâmetros em que nos moveremos na discussão subsequente.

¹⁰³ BERGSON, H., *A Evolução Criadora*, p. 12.

¹⁰⁴ BERGSON, H., *A Evolução Criadora*, p.24.

¹⁰⁵ BERGSON, H., *A Evolução Criadora*, p.31.

Em seu livro publicado em 1907, *A Evolução Criadora*¹⁰⁶, obra em que a duração ultrapassa o âmbito da subjetividade e alcança a vida em sua generalidade, Bergson expõe a teoria do élan vital, o qual é definido como uma “energia criadora em seu movimento de duração¹⁰⁷”. Ou, em outras palavras, como um impulso de vida, um princípio vital e imanente ou o movimento que perdura e que é criação ininterrupta. Bergson contrapõe-se às explicações mecanicistas e finalistas acerca da vida, explicações estas que recusam a imprevisibilidade e uma criação contínua na evolução. Seu intuito é mostrar que a evolução dos seres vivos ocorreu por meio de um único e mesmo impulso originário de vida, sendo a cisão desse impulso vital a causa das variações nas diferentes formas de vida. Nesta vertente, Bergson advoga que a evolução das espécies é algo diferente de uma série de adaptações sofridas em circunstâncias acidentais, tal como asseveram as teorias mecanicistas; muito menos a realização de um plano previamente dado, como afirmam as teorias finalistas. “A vida não procede por associação e adição de elementos, mas por dissociação e desdobramento¹⁰⁸”, rebate o filósofo.

¹⁰⁶ Worms nos informa sobre a importância da obra, salientando que a singularidade de *A Evolução Criadora* está em ver na duração e no espaço, “[...], o resultado de dois atos ou de dois movimentos opostos, em que um engendra o outro. Ao lado da tensão, a distensão engendraria a forma espacial da nossa representação, a qual não é mais somente uma ficção produzida pelas necessidades de nossa ação, mas o resultado real de uma inversão real do ato primitivo pelo qual mantemos juntos os momentos de nossa vida na duração”. WORMS, *Bergson ou os dois sentidos da vida*, p.232.

¹⁰⁷ REGINA ROSSETTI, *Movimento e totalidade em Bergson*, p. 32.

¹⁰⁸ BERGSON, H., *A Evolução Criadora*, p. 97.

Segundo Bergson, na tese mecanicista, o porvir e o passado são calculáveis em função do presente. A evolução é explicada como uma série de acidentes que foram se acrescentando uns aos outros. Cada acidente novo sendo conservado por seleção, caso fosse vantajoso para essa soma de acidentes vantajosos. Nesta vertente, tudo já está traçado, dado previamente, portanto, recusa-se a imprevisibilidade, o inédito. A natureza é regida por leis matemáticas e o mesmo sempre reproduz o mesmo. A evolução sofreu a influência das circunstâncias exteriores ou por uma série de variações ocorridas no mero acaso, selecionando os que melhores se adaptaram, juntando e conservando umas nas outras. “O mecanicismo radical implica uma metafísica na qual a totalidade do real é posta em bloco, na eternidade, e na qual a duração aparente das coisas exprime simplesmente a enfermidade de um espírito que não pode conhecer tudo ao mesmo tempo. [...]“Mas igualmente inaceitável nos parece o finalismo radical, e pela mesma razão. A doutrina da finalidade, sob a sua forma extrema, [...], implica que as coisas e os seres não façam mais que realizar um programa já traçado. Mas, se não há nada de imprevisto, nada de invenção nem de criação no universo, o tempo torna-se novamente inútil. Como na hipótese mecanicista, aqui se supõe que tudo está dado. O finalismo, assim compreendido, não é mais que um mecanicismo às avessas. Inspira-se no mesmo postulado, com a única diferença de que, na jornada das nossas inteligências finitas ao longo da sucessão inteiramente aparente das coisas, põe à nossa frente à luz com a qual pretende nos guiar, em vez de coloca-la atrás.” (BERGSON, H., *A Evolução Criadora*, p.42-43). Na tese do finalismo, as coisas e os seres realizam um programa já traçado; é a realização de um plano. Ou seja, a doutrina do finalismo diz que as partes da

Sob esse prisma, a crítica bergsoniana sobre a ciência evolucionista incide sobre o fato de que ela se propõe a conhecer a vida pela perspectiva mecanicista, tomando as adaptações contingentes como causas da evolução das espécies e interessando-se apenas por aquilo que se repete, que se calcula ou que se justapõe, isto é, pelo que não dura. A consequência é que esta ciência se detém apenas nas causalidades exteriores da evolução, adotando apenas parâmetros matemáticos em suas análises. Indubitavelmente, Bergson não nega que as ocorrências externas sejam sinuosidades que a vida teve que atravessar ou se desviar, uma vez que por ser uma força finita, chegando ao seu limite ante a resistência oferecida pela matéria, o élan não avança mais e se desvia em outras direções para instaurar novas formas. O que o filósofo contesta é que essas ocorrências externas sejam tomadas como causas da evolução. Nesse sentido, Bergson observa que tanto o mecanicismo, quanto o finalismo assim procedem porque explicam o vital pela lógica da inteligência, a qual tende naturalmente a ignorar o movimento da vida, atendo-se àquilo que é sólido e ao que não muda. Mais estritamente, o que Bergson argumenta é que essas tendências mecanicistas e finalistas desconhecem a diferença entre organizar e fabricar. Isso porque elas se apóiam na inteligência, que se desenvolveu no homem na direção da ciência e da técnica; o que explica porque nosso intelecto se concentra naquilo que é repetitivo, calculável e mensurável.

O ato de fabricar consiste em juntar partes da matéria de modo que se possa inserir uma nas outras e obter delas uma ação comum e um resultado previsível. Não há o novo, o inédito e o original na fabricação. Encontramos no que é fabricado exatamente o que a inteligência que fabrica quis colocar. Ou seja, seu processo de criação se comporta de modo determinado e previsível. Em suma, fabricar consiste em tornar a matéria mais maleável, convertê-la em instrumento para um fim, enfim, dominá-la. Para Bergson, a fabricação é tão própria ao homem como o instinto aos insetos, pois a natureza nos deu a inteligência para a nossa sobrevivência, da mesma forma que forneceu o instinto à abelha. Nossa inteligência “[...], originariamente tende à

evolução foram juntadas, a partir de um plano concebido previamente, o qual tem em vista um fim. Assim, é como se a vida imitasse um modelo a ser seguido e dado de antemão.

fabricação, manifesta-se através de uma atividade que preludia a arte mecânica e através de uma linguagem que anuncia a ciência¹⁰⁹”. Por conseguinte, podemos afirmar que o homem é naturalmente fabricante, pois nossa inteligência é modelada com base na matéria e visa, sobretudo, a fabricação. Observa Bergson: “A fabricação vai da periferia ao centro ou, como diriam os filósofos, do múltiplo para o uno. O trabalho de fabricação será tanto mais eficaz quanto maior for a quantidade de matéria de que dispõe. Procede por concentração e compressão.¹¹⁰”

Arraigados à lógica intelectualista, os teóricos da evolução da vida concebem a organização como fabricação. A crítica bergsoniana advém do fato desses teóricos discorrerem sobre a vida como se recompusessem peças de um mosaico, como se a vida fosse uma justaposição de partes que se encaixam umas nas outras. Agindo dessa maneira deixam de resgatar aquilo que naturalmente a inteligência deixa escapar: o movimento ininterrupto e criador da vida, que rege tanto a vida profunda da consciência quanto a marcha da vida, e do qual, aliás, aproxima-se a criação de uma obra artística:

“Um artista de gênio pintou uma figura sobre a tela. Podemos imitar seu quadro com pastilhas de mosaico multicoloridas. E reproduziremos tanto melhor as curvas e as nuances do modelo quanto menores, mais numerosas mais variegadas no tom forem nossas pastilhas. Mas seria preciso uma infinidade de elementos infinitamente pequenos, apresentando uma infinidade de nuances, para obter o exato equivalente dessa figura que o artista concebeu como uma coisa simples e quis transportar em bloco para a tela, e que é obra tanto mais consumada quanto mais aparece como a projeção de uma intuição indivisível¹¹¹”.

¹⁰⁹BERGSON, *O Pensamento e o Movente*, p.88.

¹¹⁰BERGSON, *A Evolução Criadora*, p.100-101.

¹¹¹BERGSON, *Idem*, p. 98.

O exemplo da formação do olho, delineado no primeiro capítulo de *A Evolução Criadora*, segue a mesma vertente da imagem do quadro. Segundo Bergson, esse órgão pode ser explicado pelo viés da fabricação, e, portanto, podemos explicar cada uma das partes que compõem o olho dividindo-a em infinitas partes, apreendendo-o como um mosaico de células. É assim que faz o mecanicismo, ao explicar a formação do olho como o resultado das circunstâncias exteriores, e também o finalismo, que diz que todas as partes do olho foram juntadas a partir de um plano pré-concebido, como se o processo que no qual ele advém imitasse um modelo. “No entanto, a visão é um fato simples¹¹²”, afirma o filósofo. O procedimento pelo qual a natureza criou o olho é semelhante ao mesmo ato simples e indivisível pelo qual levantamos a mão de um ponto para outro ponto. “Se ergo a mão de A para B, esse movimento aparece-me ao mesmo tempo sob dois aspectos. Sentindo por dentro, é um ato simples, indivisível. Percebido de fora, é o percurso de uma certa curva AB¹¹³”.

Em outras palavras, posso captar o mesmo movimento de duas maneiras: como um ato simples, interior e indivisível ou apreendendo-o de fora, decompondo-o em infinitas posições. Tanto o exemplo do quadro, quanto o do olho, aos quais Bergson alude na obra *A Evolução Criadora*, ilustram a diferença entre o ato simples da organização e a recomposição da fabricação. Um quadro pode ser recomposto em várias pecinhas ou apreendido num ato simples e projetado sobre uma tela. Do mesmo modo, podemos representar a evolução da vida. Ou seja, podemos concebê-la de dois modos: como várias peças justapostas que acidentalmente resultaram numa obra-prima, como faz o mecanicismo e como o faz também o finalismo, que apenas acrescenta que um plano foi seguido de antemão. Mas podemos ainda concebê-la de outra maneira, ou seja, como a criação de um ato simples, de um impulso inicial que deu origem a tudo, como opera a organização, que gera o novo de maneira explosiva e imprevista.

“[...] é-lhe preciso, no ponto de partida, a menor quantidade de espaço possível, um mínimo de matéria, como se as forças

¹¹² BERGSON, H., *Idem*, p.96.

¹¹³ BERGSON, H., *Idem*, p. 99.

organizadoras só entrassem no espaço a contragosto. O espermatozóide que põe em movimento o processo evolutivo da vida embrionária é uma das menores células do organismo, e mesmo assim é apenas uma pequena porção do espermatozóide que toma realmente parte da operação¹¹⁴”.

Para Bergson, as circunstâncias exteriores não são as causas diretrizes da evolução da vida. Sob os efeitos visíveis da adaptação, “[...] dissimula-se uma causa interior. A evolução do ser vivo, como a do embrião, implica um registro contínuo da duração, uma persistência do passado no presente¹¹⁵”. Nesta vertente, um élan, um ímpeto imanente e espiritual, prenhe de virtualidades que se atualizam em diferentes direções é o que conduz a vida a desabrochar em formas cada vez mais complexas. Escreve o autor:

“A vida, desde suas origens, é a continuação de um só e mesmo elã que se dividiu entre linhas de evolução divergentes. Algo cresceu, algo se desenvolveu por uma série de adições que foram todas elas criações. É exatamente esse desenvolvimento que levou a se dissociarem as tendências que não podiam crescer além de um certo ponto sem se tornarem incompatíveis entre si¹¹⁶”.

Segundo o autor, uma das causas da divisão do élan em diferentes linhas de evolução é o fato dele conter várias tendências opostas, as quais se desenvolveram e se dividiram em direções divergentes. A outra causa, refere-se ao fato do élan trazer dentro de si a matéria como força de retração e atualização. Ou seja, o élan gera em si mesmo seu movimento contrário. É justamente por isso que a criação não é infinita e ilimitada, pois a força do élan é restringida pelo seu movimento inverso. O élan quer ir longe, mas

¹¹⁴ BERGSON, H., *Idem*, p.101.

¹¹⁵ BERGSON, H., *Idem*, p.21.

¹¹⁶ BERGSON, *Idem*, p.58.

quando se depara com a matéria tem que se conter, ceder e fazer concessões. Dessa maneira, quando se confronta com a matéria toma direções e tendências contrárias ao seu movimento de ascensão. Assim, esse impulso toma um rumo quase contrário ao movimento da vida, em direção ao espaço, à matéria¹¹⁷. Para ilustrar a cisão do élan, Bergson utiliza a imagem do obus que explode em diversos fragmentos, os quais também explodem sucessivamente.

“O movimento evolutivo seria coisa simples, seria coisa rápida determinar sua direção, se a vida descrevesse uma trajetória única, comparável a de uma bala maciça lançada por um canhão. Mas lidamos aqui com um obus que imediatamente explodiu em fragmentos, os quais sendo eles próprios espécies de obuses, explodiram por sua vez em fragmentos destinados a novamente explodirem e assim por diante, durante muito tempo¹¹⁸.”

Com essa imagem, Bergson nos mostra que a vida traz dentro de si suas próprias causas: a matéria como aquilo que resiste ao seu ímpeto e a força intrínseca de tendências opostas que “explode”. Toda essa tensão fragmenta a vida em vários tipos de espécies e indivíduos. Ao se contrapor ao élan, a matéria atualiza aquilo que nele era virtualidade pura. Ou seja, ao ser atravessada pela corrente de criação, pela liberdade e imprevisibilidade do élan, a matéria inerte gera uma nova forma de vida. “A vida é precisamente a liberdade inserindo-se na necessidade e utilizando-a em seu proveito. A vida seria impossível se o determinismo a que a matéria obedece não pudesse afrouxar seu rigor¹¹⁹.” Ao colocar a tendência à materialização como força constitutiva do

¹¹⁷ Est-ce à dire que la discontinuité de l'intelligence prenne exactement le contre-pied de la continuité de la vie? Pas précisément. La vie est continuité, mais elle est aussi discontinuité, en ce sens qu'elle procède par inventions, par sauts, par mutation brusque sautant que par mutations lentes. Le mouvement par déclenchement lui est aussi essentiel que le mouvement évolutif. Et la discontinuité de la connaissance intellectuelle n'a pas seulement son origine dans la nature de la matière brute à laquelle elle s'adapte, mais dans la nature de la vie qui agit et qui crée par elle”. THIBAUDET, *Le Bergsonisme*, vol III, p.20.

¹¹⁸ BERGSON, H., *Idem*, p.107.

¹¹⁹ BERGSON, H., *A Consciência e a vida, Os Pensadores*, p. 13.

próprio élan, Bergson nos mostra que estamos geneticamente ligados à matéria, pois ela também faz parte da duração, embora num grau inferior, pois distende a intensidade da duração¹²⁰. Observa Deleuze: “a duração é tão somente o mais contraído grau da matéria, e a matéria é o grau mais distendido da duração¹²¹”. Assim, a matéria encontra o seu lugar no ser, pois também faz parte de um único movimento que toma direções inversas: o espírito, no sentido da intensificação e ascensão do movimento; e a matéria no sentido de entorpecimento e distensão do movimento¹²².

O ato indivisível e simples do élan precisou se esforçar para ultrapassar as resistências encontradas no percurso. Para expressar em imagem o empenho que a vida teve que fazer, Bergson nos brinda com outra alusão: a da limalha de ferro. Nos dizeres do autor:

“Imaginemos que, em vez de se mover no ar, minha mão tenha de atravessar uma quantidade de limalha de ferro que se comprime e resiste à medida que progride. Em um determinado momento minha mão terá esgotado o seu esforço e, nesse momento preciso, os grãos de limalha ter-se-ão justaposto e coordenado em uma forma determinada, exatamente a da mão que se detém e de uma parte do braço¹²³”.

Nesta imagem, a limalha de ferro representa a matéria como obstáculo que a vida teve que superar. Delineia-se nela a ideia de que, assim como uma mão despende

¹²⁰La durée, parce qu'elle est une totalité immanente au point présent, mais en perpetual movement, posant le présent pour aussitôt l'absorber dans le passé en projetant un avenir comme champ d'action du vivant dans le monde, est à la fois spatiale et temporelle. Proposition qui semblera d'abord antibergsonienne, et contraire aux textes. Mais nous savons déjà que la spatialisation de la durée n'est pas un accident, mais une perversion nécessaire et naturelle de la vie dans notre conscience...” TROTIGNON, *L'idée de vie chez Bergson e la critique de la métaphysique*, p. 174.

¹²¹ DELEUZE, *Bergsonismo*, p.74.

¹²²“Também a distensão é criadora, em um sentido, tanto quanto a tensão, salvo que uma (a tensão) cria positivamente e a outra (a distensão) apenas negativamente, uma por excesso, outra por falta. A tensão permanece superior à distensão, mas a distensão também é fonte de um engendramento”. WORMS, *Bergson ou os dois sentidos da vida*, p.233.

¹²³ BERGSON, H., *Idem*, p. 103.

esforços para atravessar a limalha, a vida também teve ultrapassar suas resistências. E é justamente essa oposição por parte da matéria que faz com que a vida tome caminhos divergentes, pois uma vez que a matéria se apresenta como empecilho ao movimento simples e indivisível, é preciso fazer-lhe concessões. Ora, essa oposição da matéria também explica, segundo Bergson, porque nem todas as vias tomadas pela vida obtiveram sucesso. E mesmo nos casos em que a vida triunfou, o sucesso obtido não ocorreu facilmente, como o movimento livre da mão de um ponto a outro, mas às expensas de esforço. Nos dizeres do filósofo:

“É difícil olhar a evolução da vida sem sentir que esse ímpeto interior é uma realidade. Mas não se deve acreditar que tenha lançado a matéria viva numa direção única, nem que as diversas espécies representem outras tantas etapas ao longo de um único caminho, nem que o trajeto tenha se efetuado sem empecilhos. É visível que o esforço encontrou resistências na matéria que utilizava; teve de dividir-se no caminho, partilhar entre linhas de evolução diferentes as tendências que portava em si; desviou, retrogradou; às vezes parou totalmente¹²⁴”.

Para Bergson, embora a matéria se apresente como um obstáculo a ser vencido, é ela quem possibilita a atualização das virtualidades do élan. “A matéria distingue, separa, decompõe em individualidades e, por fim, em personalidades, tendências outrora confundidas no elã original da vida. Por outro lado, a matéria provoca e torna possível o esforço¹²⁵”. Em embate com o movimento vital, a matéria, afrouxando o seu rigor, possibilita ao élan a criação de novas formas. Parafraseando o filósofo, a vida é ação sobre a matéria bruta. O resultado dessa ação, a direção que ela vai tomar não é predeterminada, pois o elã é uma força limitada, finita que sempre quer

¹²⁴ BERGSON, H., *A Consciência e a vida*, Os Pensadores, p. 18.

¹²⁵ BERGSON, H., *A Consciência e a vida*, Os Pensadores, p. 21.

se superar, mas sempre está aquém da obra que deseja produzir, pois há uma desproporção entre o trabalho despendido e o resultado alcançado. No mundo organizado um grande esforço pode fracassar, sucumbir no meio do caminho, ser paralisado por forças contrárias. Observa o filósofo: “Até em suas obras as mais perfeitas, quando parece ter triunfado das resistências exteriores e também da sua própria, está a mercê da materialidade que teve de conferir a si mesmo¹²⁶”. O mecanicismo, a repetição, a inércia, em suma, a matéria, espreita aquilo que é vivo. Fato que explica porque mesmo na vida, as formas imprevisíveis, uma vez criadas, repetem-se maquinalmente.

No campo da criação artística, mais especificamente nas ações do artista, o élan prossegue com mais intensidade do que nas ações humanas em geral, uma vez que essa força vital encontra nela uma abertura para a criação, ultrapassando a relação puramente utilitária com a matéria. Voltaremos a esse ponto, mas desde já é importante frisar que, no âmbito da filosofia bergsoniana, é lícito inferir a existência de um “élan artístico”, que, assim como o élan da vida, atua pelo processo de organização e resulta de um ato simples e indivisível. O que nos permite dizer que tanto a arte quanto as obras da vida resultam de um processo de criação. E neste ponto é crucial afirmarmos que ambas geram algo inédito, pois ambas constituem a realização de tendências pertinentes a um impulso original, cujo resultado é imprevisível. A arte gera as obras artísticas, e a vida, diferentes formas na natureza.

No entanto, conforme pontuado anteriormente, há diferenças entre a criação na vida e a criação artística. Na vida, a criação é espontânea, imprevisível; se dá por puro ato de organização. Vimos, com a imagem do olho, que a formação desse órgão não ocorreu pela junção de partes descontínuas que se juntaram ao acaso ou seguiram um plano prévio, mas sim através de um ato simples. Na arte o processo é distinto. Sem dúvida, o artista é contagiado por um impulso, por um movimento progressivo, indefinido e criador, o que o leva a agir, ou melhor, a criar. Neste sentido, o artista coincide com a totalidade, com o dinamismo do real ou da via. Mas a criação artística não ocorre por puro ato de organização. A obra de arte não é criação contínua e

¹²⁶ BERGSON, H., *Idem*, p. 138.

ininterrupta, como é o movimento indiviso e incessante do élan vital. Ela se esgota no momento em que a obra deu-se por acabada, no momento em que o artista termina de atualizar, ou melhor, no momento em que ele chega o mais próximo que pode do contato, da visão que teve com a totalidade e que suscitou sua atividade criadora. Por outro lado, ele precisa explorar a matéria, ceder as suas exigências para dar forma ao impulso intuitivo. Donde a imposição do esforço de atualizar esse contato entre o artista e o ser, cuja forma que advirá é imprevisível:

“O esforço é penoso, mas também é valioso, ainda mais valioso que a obra em que resulta, porque graças a ele a pessoa tirou de si mais do que tinha, elevou-se acima de si mesma. Ora esse esforço não seria possível sem a matéria: pela resistência que ela opõe e pela docilidade a que podemos leva-la, é ao mesmo tempo obstáculo, instrumento e estimulante; põe à prova nossa força, conserva-lhe a marca e pede-lhe intensificação¹²⁷”.

A matéria é a atualização daquilo que Thibaudet chama de “experiência contínua do real”. É ela que torna possível o esforço, pois ao resistir a um movimento criador, obriga-nos a contorna-la. Neste sentido, é imperativo que o artista conheça a técnica para conseguir operar sobre a matéria, pois cabe a ele amenizar a resistência que a matéria comumente nos oferece. Assim, dependendo da matéria usada na elaboração da obra de arte, o artista precisa saber quais ferramentas, técnicas e meios ele tem para domina-la e trazer à tona o movimento que ele traz na imaginação. É justamente neste processo de invenção de uma nova forma que a matéria se transforma em uma forma artística. Ou seja, quando um pedaço de mármore, de bronze ou de pedra se transformam numa estátua.

O artista sobrepõe uma forma elaborada e inventada por ele à forma da matéria, conseqüentemente dando um novo fim a ela. Todavia é importante

¹²⁷ BERGSON, H., *A Consciência e a Vida*, p. 22.

ressaltarmos que essa transformação inserida pelo artista na matéria não é superficial ou livre de empenho. Sem dúvida, a madeira – por exemplo, no caso do escultor - não vai deixar de ser madeira, nem o mármore deixar de ser mármore, mas o artista mesmo sem alterar a natureza determinada da matéria transforma sua forma. E para que essa transformação se opere é preciso que ele primeiramente saiba quais são os meios que tem para fazê-la, pois quanto mais eficientes forem esses meios, maiores as chances de obter êxito, maiores as chances de inserir na matéria a forma desejada. Neste sentido, antes de ver o impulso que o move transformado em obra, é preciso se render a algo que rege inteiramente o trabalho do artesão. Ou seja, é preciso que o artista atravesse a resistência da forma para expressar, descobrir ou redescobrir novos significados e sentidos. Cumpre aqui fundamentar essa relação específica do artista com a materialidade. Nesse sentido, alguns autores vêm ao nosso encontro.

Seguindo a vertente exposta por Gilson em seu texto, *Introduction aux arts du beau : Qu'est-ce que philosopher sur l'art?* é importante destacarmos que o artista não trabalha sobre um determinável puro, mas sobre algo já determinado que ele se propõe a submeter a uma determinação posterior, a uma ordem nova, a um novo significado. Como é que ele altera algo já determinado? Como é que uma forma determinada se transforma em forma artística ou determinante? Através do esforço que transforma aquilo que o autor chama de forma determinada.

É importante observar que uma das questões mais intrigantes na filosofia da arte diz respeito à forma, de modo que toda reflexão sobre a arte parte ou retoma a definição da forma. Em seu texto, Gilson não se esquiva dessa questão. Afirma ele: “A forma é toda determinação que submete uma multiplicidade a uma unidade.”¹²⁸ Percebe-se, portanto, uma função unificadora da forma. Função esta que, para o autor, se assemelha à do artista, uma vez que ele também, ao produzir o ser em suas obras, necessariamente impõe a algumas multiplicidades materiais a unidade das formas concebidas por sua imaginação. Por conseguinte, na obra de arte há unidade, ordem, sendo a forma o que permitiu juntar uma diversidade de elementos. Essa questão da forma da obra de arte nos remete diretamente à perturbadora noção metafísica da forma

¹²⁸ GILSON, *Introduction aux arts du beau: Qu'est-ce que philosopher sur l'art?* p.106 (tradução minha)

e do ser: “Noção primeira, o ser não é suscetível de definição. Ele não pode ser definido em si mesmo, porque toda definição implica uma noção a definir.”¹²⁹ No entanto, seguindo ainda o autor, visualizamos a natureza do ser quando dizemos que a arte é uma atividade poiética, cujo objetivo é produzir o ser que denominamos obras arte. Entrementes, esse ser produzido pela obra de arte não é indefinível, pois a criação da arte não é *ex nihilo materiae*, ou seja, não se dá sem a matéria. É neste sentido, que “[...], o artista se assemelha muito mais ao Demiurgo do Timeu, que ao criador do Gênesis, tal como representa a tradição cristã. Sua atividade se exerce sobre uma matéria que pressupõe a existência.”¹³⁰

Nesta senda, ainda segundo Gilson, a arte transforma a matéria dada, mas sem acrescentar algo a sua existência, ou seja, o fazer, a invenção do artista não acrescenta nada à matéria, isto é, não muda a sua essência.¹³¹ Entretanto, o artista não trabalha sobre um determinável puro, e sim sobre aquilo que, embora esteja determinado pela natureza (como o mármore, a madeira, a pedra), é por ele submetido a determinações posteriores, a uma ordem inteiramente nova. O bloco de madeira, a pedra, cujas gravuras serão postas pelas mãos do artista, são determinadas pela natureza. Ou seja, o mármore, o bronze, a madeira têm propriedades diferenciadas, que podem variar dentro deles mesmos. O que significa que um mármore pode diferenciar de um para outro, no sentido de um ser superior ao outro. A mesma coisa o bronze ou qualquer outro material utilizado na confecção de uma obra artística. Destarte, os elementos de uma obra de arte são determinados por caracteres próprios. Inclusive os sons musicais e as palavras. A madeira, a pedra, a linguagem, as notas musicais são matérias porque a forma que o artista lhes impõe é determinante em relação ao determinado pela natureza. Fica patente, portanto, a diferença entre a determinação das

¹²⁹ GILSON, E., *Introduction aux arts du beau: Qu'est-ce que philosopher sur l'art?* p.101. (tradução minha)

¹³⁰ GILSON, E., *Introduction aux arts du beau: Qu'est-ce que philosopher sur l'art?* p.101. (tradução minha)

¹³¹ Ao analisar a questão da forma, o comentador observa que na história da filosofia o ser só é o que é por sua forma, pois é pela sua forma que se identifica um objeto, um ser. Consequentemente, ao perder sua forma, o ser imediatamente cessaria de ser alguma coisa ou a possibilidade de ser. Para explicar a famosa distinção entre a matéria e a forma nos seres naturais, Aristóteles recorreu ao exemplo das estátuas, que são todas feitas de uma matéria qualquer (pedra, madeira, bronze) e a forma que o artista impõe a essa matéria. Esse exemplo nos permite relacionar à atividade do artista, uma vez que este pode impor formas parecidas a diferentes tipos de matérias. Como, por exemplo, pode-se construir uma quantidade de estátuas de deuses com diferentes tipos de materiais: pedra, mármore, madeira.

formas (a matéria usada na elaboração de uma obra de arte) e a outra forma que se acrescenta com a criação artística, isto é, a forma determinante. Ambas são formas, mas distintas, de modo que numa obra artística, a matéria primeira, aquela determinada pela natureza, não aparece diretamente, porque a forma produzida pelo artista se sobrepõe à forma da matéria que ele empregou para fazer a obra de arte.

Nessa mesma vertente, A. e J. Brincourt, afirmam: “A arte nasce da arte, nasce de um conflito com o mundo das formas e uma necessidade de impor às formas já existentes, outras formas. Há em todo artista uma vontade de ruptura com as obras existentes, embora nelas ele se inspire”¹³² Qualquer artista inventa um sistema novo de formas quando entra em conflito com uma forma já existente. A e J. Brincourt alegam que a arte não é a reprodução da natureza, mas a sua transformação, a metamorfose daquela forma dada pela natureza em a outra forma. Segundo eles, os impressionistas, por exemplo, através de suas obras, queriam traduzir um instante único e agarrar uma realidade fugitiva. Para isso, utilizavam elementos da natureza, mas sem fazer de suas obras um reflexo real dela. Assim, criaram seus próprios universos, suas próprias formas.

Essa pequena digressão vem esclarecer que o artista altera a matéria da natureza visando um fim, que ele a transforma visando impor-lhe uma intuição inicial. Ou seja, ele transforma a matéria da natureza em obra de arte ou produz uma nova forma numa matéria pré-formada. Essa ação do artista nos possibilita concluir que a produção artística se reduz à passagem da forma conhecida (o bronze, o mármore, a madeira, as palavras, as notas musicais) à forma produzida pelo artista. Assim, o artista é aquele que transita entre a fabricação e a criação, entre a repetição e a invenção, entre a técnica do artesão e o movimento que o inebria a dar forma a uma intuição. Entrementes, sabemos que na filosofia bergsoniana não há uma transição entre a forma estabelecida da natureza e a obra estabelecida pelo artista, pois o possível não antecede o real. Consequentemente, não há uma separação entre o advir da obra e a intuição que a concebeu. Artista e artesão se encontram no mesmo momento, ou melhor, caminham juntos em toda a invenção da obra. Noutros termos, há uma relação de intimidade entre

¹³² BRINCOURT, A. e J. *Les oeuvres e les lumieres*, p.90. (tradução minha)

a intuição da obra e a produção desta, pois, para Bergson, a atividade artística é um processo de maturação, que se elabora, ganha vida e contorno no tempo.

Sem dúvidas podemos prever se uma obra artística será pintura, dança, cinema, escultura, música, literatura, mas não podemos prever suas características individuais; estas são imprevisíveis, uma vez que a obra de arte não tem contornos previamente definidos, tal como o ato livre, como problematizamos anteriormente e como nota Gilson “O ato livre bergsoniano não preexiste a ele mesmo sob a forma de uma decisão que o agente não teria consciência de ter já tomado, [...]. O ato livre não é uma decisão racional. [...] O ato livre se parece ao processo de maturação, toda a sua personalidade se engaja num ato.”¹³³ Quando toda a personalidade do artista se engaja na elaboração de uma obra sem contornos pré-estabelecidos e se coloca inteiramente no seu ato, advém a liberdade criadora. Todo artista é, portanto, também artesão, pois assim como este, precisa fabricar, conhecer os melhores meios de “domar” a matéria, para assim poder lhe inserir uma forma original. Nas palavras do filósofo:

“Em compensação, é preciso que o escultor conheça a técnica de sua arte e saiba tudo o que se pode apreender acerca dela: essa técnica concerne, sobretudo, àquilo que sua obra terá em comum com outras; é comandada pelas exigências da matéria sobre a qual ele opera e que se impõe a ele como a todos os artistas; remete na arte, àquilo que é repetição ou fabricação, e não mais à própria criação¹³⁴”.

Torna-se crucial observar que, sob a perspectiva bergsoniana, o artista, assim como a vida, age sobre a matéria visando criação. Ou seja, transforma a matéria da natureza em obra. “O pensamento que é apenas pensamento, a obra apenas concebida, o poema apenas sonhado ainda não custam trabalho; o que exige esforço é a realização

¹³³ GILSON, *Introduction aux arts du beau: Qu'est-ce que philosopher sur l'art?* p.111. (tradução minha).

¹³⁴ BERGSON, *O Pensamento e o Movente*, p. 107.

material do poema em palavras, da concepção artística em estátua ou quadro¹³⁵”. Nesta vertente, a obra de arte é o encontro da inteligência, da matéria, com o movimento criador. Numa palavra: o encontro do trabalho de organização e com o trabalho de fabricação.

Vimos, portanto, que assim como ocorre com um ser vivo, a obra artística também é a maturação de um ser, na qual o élan prossegue. Também nele a ação criadora se desdobra no tempo gerando imprevisibilidades a partir do confronto com a matéria. Embora também seja pautada pela fabricação, a criação da obra artística, assim como a vida, é regida pelo processo de organização, de liberdade criadora, enfim, de um ato indivisível que faz advir o que não poderia existir.

Até esse ponto percorremos um itinerário que nos deu subsídios para sustentarmos que, na filosofia bergsoniana, podemos vislumbrar uma correlação entre arte e ontologia. Assim, vimos como as reflexões do autor acerca do tempo real apontam para uma aproximação entre a mobilidade dos nossos estados de alma – a duração em cuja continuidade mergulhamos nos momentos ímpares em que experimentamos a liberdade, tal como concebida por Bergson em seu primeiro livro – e a natureza da arte tal com apreendida por essa perspectiva filosófica. Exploramos também a sugestão do filósofo acerca da correlação entre o processo criador de organização na vida e a organização imanente à atividade criadora na qual as obras de arte advém.

Doravante, atentaremos ao modo pelo qual a arte na filosofia bergsoniana não apenas evidencia o alargamento da nossa percepção, como já sugerido em nossa problematização do sentimento da graça, mas também como a percepção artística elucida o advento de um método filosófico menos preso à conceitualização do objeto e mais aberto às suas sutilezas e mobilidade. Essas serão os pontos desenvolvidos nos capítulos subsequentes.

¹³⁵ BERGSON, *A Consciência e a Vida*, p. 21-22.

II – A busca filosófica: uma outra percepção.

1. A fuga do objeto: o equívoco da tradição

É lugar-comum na especulação filosófica o recuo diante do devir, da mudança e a busca pelo “substrato permanente¹³⁶”, ou seja, por aquilo que não muda. Fato este que à primeira vista nos parece paradoxal, pois vivemos num mundo de permanente mudança, ou seja, vemos a mudança, tanto em nós, quanto fora de nós, pois sentimo-la e sofremo-la. Entretanto, quando especulamos sobre o ser e o espírito, rejeitamo-la. Em *A percepção da mudança*, Bergson assim o diz:

“É que, normalmente, bem que olhamos a mudança, mas não a percebemos. Falamos da mudança, mas não pensamos nela. Dizemos que a mudança existe, que tudo muda, que a mudança é a própria lei das coisas: sim, dizemo-lo e repetimo-lo; mas temos aí penas palavras, e raciocinamos e filosofamos como se a mudança não existisse¹³⁷”.

¹³⁶Aqui, nos apropriamos da expressão usada no texto de Franklin Leopoldo e Silva, *Tensões do Tempo*, p.144.

¹³⁷BERGSON, *A Percepção da Mudança*, p. 150.

De maneira equivalente, fazemos o mesmo com a duração, uma vez que, parafraseando o autor em *A Evolução Criadora*, nós a experimentamos, mas nunca pensamos o tempo em sua realidade última. Esse recuo diante da mudança e da duração fez com que muitos pensadores, no decorrer da história da filosofia, enxergassem no tempo e no movimento a degradação do ser, o que não significa que a percepção ou os dados do sentido tenham sido tratados de forma absolutamente homogênea em dois mil anos de história de filosofia¹³⁸. Crédulos de que a nossa consciência captava a mudança em si, ou seja, de que a nossa percepção apreendia a mudança real e não o seu simulacro, viram no movimento apenas erros e ilusões. E uma vez consentido que,

“[...], ao seguirmos os dados habituais de nossos sentidos e da nossa consciência, desembocamos em contradições insolúveis na ordem da especulação, concluíram a partir daí que a contradição era inerente à própria mudança e que, para subtrair-se essa contradição, cabia sair da esfera da mudança e elevar-se acima do Tempo¹³⁹”.

Deste modo, como nota Bergson em diferentes momentos de toda a sua obra, e mais particularmente na conferência mencionada, na história do pensamento

¹³⁸Sem dúvida, as escolas de cunho empirista tentaram resgatar a importância dos sentidos e da percepção no caminho do conhecimento, mas é importante destacarmos que mesmo elas não deixaram de tomar a razão como via precípua para o conhecimento da verdade do ser. “O empirismo filosófico nasceu, portanto, aqui de uma confusão entre o ponto de vista da intuição e o da análise. Ele consiste em procurar o original na tradução, onde naturalmente não pode estar, e em negar o original sob o pretexto de que este não se encontra na tradução. Desemboca necessariamente em negações; mas, olhado de perto, percebemos que essas negações significam simplesmente que a análise não é intuição, o que é a própria evidência. Da intuição original e, aliás, confusa, que dota a ciência de seu objeto, a ciência passa imediatamente para a análise, que multiplica ao infinito os pontos de vista sobre esse objeto. [...]Mas o racionalismo é vítima da mesma ilusão. Ele parte da confusão que o empirismo cometeu e permanece tão incapaz quanto este de atingir a personalidade. Como o empirismo, toma os estados psicológicos por outros tantos fragmentos separados de um eu que os reuniria[...]. Mas ao passo que o empirismo acaba por declarar que não há nada além da multiplicidade dos estados psicológicos, o racionalismo insiste em afirmar a unidade da pessoa. [...]. Mas um empirismo verdadeiro será aquele que se propõe seguir de tão perto quanto possível o próprio original, aprofundar-lhe a vida e, por uma espécie de auscultação espiritual, sentir-lhe palpitar a alma; e esse empirismo verdadeiro é a verdadeira metafísica”.BERGSON, *O Pensamento e o Movimento*, p.201- p.203.

¹³⁹ BERGSON, *A Percepção da Mudança*, p. 162.

filosófico, duração e movimento, foram reduzidos a uma realidade menor, a um déficit de ser, à mera aparência, adquirindo, portanto, quase sempre predicados negativos, o que, sob o crivo bergsoniano, transformou a história da filosofia num grande sistema de erros, como observa Bento Prado¹⁴⁰. Sob essa perspectiva, aceder à verdade, à essência, à substância permanente e imutável equivale a libertar-se do movimento e do tempo, ou seja, instalar-se na eternidade. Com essa pretensão, o real foi explicado logicamente, engessado pelos cânones com os quais a inteligência comumente se guia e a mudança depreciada ou afastada: “Foi o que fizeram sem maiores pruridos os filósofos da escola de Eléia. Como o devir choca os hábitos do pensamento e se insere mal nos quadros da linguagem, declararam-no irreal¹⁴¹”.

No entanto, se nossa percepção atingisse a realidade em si, se a percebesse na sua íntima essência, não precisaríamos nem mesmo filosofar. E por esse ângulo podemos afirmar que a filosofia nasce com a recusa da percepção. Acerca disso, enfatiza Bergson: “a insuficiência de nossas faculdades de percepção – insuficiência constatada por nossas faculdades de concepção e de raciocínio – foi o que deu origem à filosofia¹⁴²”. Uma vez que a nossa percepção habitual não é o meio mais confiável para nos dar acesso ao real, é preciso encontrar outros meios de apreendê-lo. Para muitos filósofos, os meios encontrados foram os exercícios lógicos, os conceitos, o puro raciocínio e as representações simbólicas. Numa palavra, o abandono da percepção sensível em prol do raciocínio puro. Já que não percebemos a realidade, o caminho é pensá-la abstratamente. Neste viés, foi a insuficiência dos nossos sentidos que fez com que aderíssemos às abstrações e ao raciocínio puramente lógico e

¹⁴⁰ Aqui é importante destacarmos as considerações de Bento Prado Júnior acerca da crítica bergsoniana ao pensamento reproduzido pela história da filosofia. Segundo o comentador, Bergson nos mostra que a História da Filosofia é fundamental para o método bergsoniano, mas isso não impede o filósofo de considerar toda a tradição filosófica como um sistema de erros, ao mesmo tempo em que é importante considerar a especificidade desses erros, a qual muito nos revela sobre a natureza do intelecto humano. “Suas [de Bergson] referências às escolas clássicas são, as mais das vezes, o correlato simétrico de sua crítica à inteligência em seu uso especulativo. Mas, se assim é, se a história da filosofia é um sistema de erros, onde a necessidade da referência ao passado? [...] porque levantar, como no último capítulo de *A Evolução Criadora*, um quadro sistemático da história do pensamento filosófico? [...]. Compreender que há um bom uso da história da filosofia é compreender essa necessidade da ilusão, é compreender que o domínio do erro não é o domínio do arbitrário ou de uma selvagem irracionalidade. Muito pelo contrário, a compreensão dos caminhos do equívoco indica a compreensão da própria estrutura do espírito”. Bento Prado Junior, p.30-31.

¹⁴¹ BERGSON, *A Evolução Criadora*, p. 339.

¹⁴² BERGSON, *O Pensamento e o Movente*, p. 152.

abstrato. Ou seja, substituímos os dados do sentido pelo conceito. Contudo, para Bergson, essa troca não apenas é incapaz de suprimir as faltas da percepção, como também estreita e esvazia o real, pois passamos a viver num mundo de abstrações. E a abstração pura negligencia a fluidez ininterrupta da realidade:

“[...] uma filosofia que constrói ou completa a realidade com puras ideias, portanto, não fará mais que substituir ou acrescentar ao conjunto de nossas percepções concretas, tal ou tal dentre elas, elaborada, adelgada, subtilizada, convertida desse modo em ideia abstrata e geral.”

Nesse sentido, quando construímos um raciocínio puramente sobre ideias, deixamos escapar o ser tal como ele efetivamente é. Ao conceber uma realidade construída a partir dos conceitos, o imóvel, a fixidez, a justaposição e a repetição tornam-se os pontos de partida da filosofia, cuja origem é claramente assinalada pela análise bergsoniana:

“A metafísica nasceu, com efeito, dos argumentos de Zenão de Eléia relativos à mudança e ao movimento. Foi Zenão, ao chamar a atenção para o absurdo daquilo que ele chamava de movimento e de mudança, quem levou os filósofos – Platão em primeiro lugar – a procurar a realidade coerente e verdadeira naquilo que não muda¹⁴³”.

Sob essa perspectiva, na história da filosofia, Zenão foi o primeiro a assinalar as contradições inerentes à mudança e a desprezar o movimento, alegando que este não existe e que a mudança que observamos consiste numa ilusão. O que de certo modo dá a ele razão, já que o movimento espacializado, que é o que percebemos, se traduz numa construção simbólica. Mas sob a sua perspectiva, a

¹⁴³ BERGSON, *Idem*, p. 162.

existência de todo movimento estaria circunscrita à linha percorrida no espaço, o que faria do movimento real uma ficção. O que este filósofo não percebeu, sustenta Bergson, é que esta mobilidade, a qual sua crítica se refere, apreende unicamente o deslocamento espacial, tal como a inteligência o representa, a partir do imóvel e de posições justapostas. Dessa maneira, Zenão interpretou o movimento de Aquiles sob a égide do espaço, guiando-se simplesmente pelos cânones da inteligência.

“Considera-se a flecha que voa? Em todo instante, diz Zenão, ela está imóvel, pois só teria o tempo de se mover, isto é, de ocupar pelo menos duas posições sucessivamente, se lhe fossem concedidos pelo menos dois instantes. Em um dado momento, está, portanto em repouso em um ponto dado. Imóvel em cada ponto do seu trajeto está durante todo o tempo em que se move, imóvel¹⁴⁴”.

Em suma, o filósofo eleata confunde o movimento com o espaço percorrido, ou seja, a mudança e a trajetória imobilizada no espaço. Para ele, o intervalo que separa dois pontos é divisível infinitamente em um número infinito de pontos, e, portanto, o intervalo entre dois pontos jamais será ultrapassado. A ilusão da imobilidade emana do fato de que o movimento desenha ao longo do seu caminho uma trajetória imóvel na qual podemos contar uma quantidade de pontos fixos. Para Bergson, Zenão não vê que “[...], a linha que medimos é imóvel, o tempo é mobilidade. A linha é algo já feito, o tempo aquilo que se faz e, mesmo aquilo que faz de modo que tudo se faça¹⁴⁵”.

Sabemos que, segundo Bergson, os argumentos de Zenão acerca do movimento marcam efetivamente o nascimento de uma metafísica que se fecha à mudança. A partir de então, é a análise da trajetória deixada pelo movimento percorrido que irá guiar as especulações acerca do que se move. E como sabemos, estas especulações priorizam uma representação simbólica e fictícia da real

¹⁴⁴ BERGSON, *A Evolução Criadora*, p. 333.

¹⁴⁵ BERGSON, *O Pensamento e o movente (primeira parte)*, p. 5.

mobilidade. Nesse sentido, é propícia a alusão ao texto *Os sofismas de Zenão de Eléia*.¹⁴⁶ Nele, H. Gouhier focaliza a crítica bergsoniana aos argumentos de Zenão acerca do movimento, enfatizando que as refutações aos sofismas da escola de Eléia acerca do movimento estão presentes ao longo de todas as obras de Bergson, o que se justifica pelo fato dos eleatas representarem historicamente um caminho pelo qual a filosofia grega e todo o seu desdobramento subsequente enveredou. Decerto, para o filósofo da duração, “os filósofos da escola de Eléia significam uma espécie de pecado original que pesa sobre toda a história da filosofia, antiga e moderna¹⁴⁷”, pois será o raciocínio iniciado na escola de Zenão acerca do movimento que interditará à filosofia posterior o acesso à realidade efetiva do ser. Nos dizeres do comentador:

“Que a argumentação de Zenão contra o movimento seja cronologicamente a primeira filosofia na história do pensamento ocidental, isso é sem dúvida um fato digno de ser notado, mas na perspectiva bergsoniana há muito mais: os sofismas da escola de Eléia colocam a filosofia sobre uma via sobre a qual caminhará ao longo de sua história¹⁴⁸”.

Essa alusão às observações de Gouhier vem ao encontro da nossa discussão. Ou seja, seus argumentos ressaltam que, para Bergson, a metafísica nasceu com o abandono dos dados percebidos e, mantendo-os distante, acreditou superar os limites e os equívocos da percepção. Daí a eleição do pensamento geométrico e abstrato enquanto instrumento privilegiado para o conhecimento do real ou da verdade, ignorando-se, portanto, que um certo procedimento incrustado na percepção humana, persevera na atividade intelectual. Consequentemente, na história da filosofia, a inteligência se revestirá de um poder cognitivo indescritível: o de nos conduzir à verdade do ser, ao conhecimento daquilo que realmente é. No entanto, ao

¹⁴⁶ GOUHIER, *Bergson dans la histoire de la Pensée Occidentale*. Cap. II, Os sofismas de Zenão de Eléia. Referências completas na bibliografia final.

¹⁴⁷ *Idem*, p. 32. (tradução minha).

¹⁴⁸ *Idem*, p. 31. (tradução minha).

submeter-se exclusivamente e acriticamente aos desígnios do pensamento conceitual, como Bergson observa, o pensamento filosófico limita e empobrece a visão concreta do universo, pois deixa escapar o fundamental: o movimento, a produção incessante de novidades, a continuidade, o tempo em sua pura heterogeneidade e criação. Observa o autor: “A experiência nos põe em presença do devir, eis a realidade sensível. Mas a realidade inteligível, aquela que deveria ser, é mais real ainda e esta, dirão, não muda¹⁴⁹”. Com efeito, ante às contradições inerentes à mudança e a falta de credibilidade da percepção comum para a apreensão da essência da realidade, os filósofos buscaram meios mais confiáveis para tal empreitada. Foi assim que, como assinalamos anteriormente, se substituiu a percepção pelo conceito, optando-se por conceber o ser a partir da eternidade lógica. Como enfatiza Bergson:

“[...], para os filósofos antigos, o mundo inteligível estava situado fora e acima daquele que nossos sentidos e nossa consciência percebem: nossas faculdades de percepção só nos mostravam sombras projetadas no tempo e no espaço pelas Ideias imutáveis e eternas. Para os modernos, pelo contrário, essas essências são constitutivas das próprias coisas sensíveis; são verdadeiras substâncias, das quais os fenômenos não são mais que a película superficial¹⁵⁰”.

Enfim, eles não perceberam que se nossa percepção usual e pragmática não nos liga ao real, os conceitos e o raciocínio lógico e abstrato o logram muito menos, pois ao almejarem sobrepor-se à percepção, fornecem-nos um aspecto artificial da realidade. Sob a leitura bergsoniana, o que a tradição não viu foi que a nossa percepção da mudança não é imediata, mas mediatizada pelos imperativos pragmáticos que negligenciam o ímpeto ininterrupto da mudança e a verdadeira natureza da vida.

¹⁴⁹ BERGSON, *A Evolução Criadora*, p.340.

¹⁵⁰ BERGSON, *A Percepção da Mudança*, p. 152.

Aliás, aqui é pertinente nos determos em *Matéria e Memória*, obra em que, sobretudo em seu momento final, Bergson amplia a configuração da experiência da consciência interna para a exterioridade, sugerindo, ainda que sutilmente, a presença do movimento, da duração, no âmbito da realidade exterior, tese que será aprofundada com afinco em seu livro seguinte, *A Evolução Criadora*. No entanto, o que nos interessa mais especificamente no recorte que faremos de *Matéria e Memória*, é o primeiro capítulo e a discussão meticulosa do autor acerca da natureza da percepção e sua crítica ao modo equivocado pelo qual ela foi interpretada pela tradição. Portanto, nosso percurso volta-se momentaneamente para esse movimento tecido pelo autor em seu segundo livro.

2. A cumplicidade entre a percepção e a inteligência

A fim de mostrar a incoerente associação que a tradição filosófica ou a teoria do conhecimento¹⁵¹ costuma fazer entre a percepção e o conhecimento, Bergson contesta a ideia de que a impressão que recebemos dos outros objetos ou das outras imagens transforma-se em conhecimento. Com esse intuito, o filósofo, no primeiro capítulo de *Matéria e Memória*, parte de uma exposição esquemática, analisando primeiramente não a nossa percepção concreta e real, que age em conjunto com a memória e que traz uma certa espessura de duração, mas uma percepção pura, ideal:

“É preciso suplantar certas “dificuldades teóricas” que o dualismo clássico sempre levantou, dificuldades relativas à “concepção ora realista, ora idealista, que se faz da matéria. Tais concepções são excessivas e, para ultrapassá-las, é preciso pensar a matéria como *imagem*. A matéria é “um conjunto de ‘imagens’” e isto significa que ela é uma “existência situada a meio caminho” entre “aquilo que o idealista chama uma representação”, e “aquilo que o realista chama uma coisa.”¹⁵²

Bergson suspende todas as teorias relativas à realidade da matéria e do espírito, ou seja, todas as discussões sobre a idealidade ou realidade do mundo exterior e inicia sua discussão apresentando o mundo material¹⁵³ como um conjunto

¹⁵¹ “Escavando agora por baixo das duas doutrinas, você descobriria nelas um postulado comum, que formularemos assim: *a percepção tem um interesse inteiramente especulativo; ela é conhecimento puro*. Toda a discussão tem por objeto a importância que é preciso atribuir a esse conhecimento em face do conhecimento científico. Mas, para uns e outros, perceber significa antes de tudo conhecer. Ora, é esse postulado que contestamos. Ele é desmentido pelo exame, mesmo o mais superficial, da estrutura do sistema nervoso na série animal. E não se poderia aceitá-lo sem obscurecer profundamente o tríplice problema da matéria, da consciência e de sua relação.” BERGSON, *Matéria e Memória*, 1999, p 87.

¹⁵² BERGSON, *Matéria e Memória*, 1970, p. 161.

¹⁵³ Como Worms pontua em *Matéria e Memória*, a teoria da percepção ou da matéria, ou melhor, do papel do corpo na percepção, precede a teoria da memória. “É porque o corpo espacializa tanto as nossas lembranças como nossas percepções, tanto nossa consciência quanto a matéria, que ele mascara ao mesmo tempo a duração de uma e de outra e, além disso, sua continuidade profunda por natureza. Compreende-se assim, porque Bergson, do problema da memória, que está na origem do livro, deve passar ao problema da

de imagens que se movimentam e interagem entre si. Afirma o filósofo: “Eis-me, portanto, na presença de imagens [...], imagens percebidas quando abro meus sentidos, não percebidas quando os fecho. Todas essas imagens agem e reagem umas sobre as outras em todas as suas partes elementares.”¹⁵⁴ Assim, seu ponto de partida reside na constatação do mundo material em geral.¹⁵⁵ Neste universo, as imagens, indiferentes umas às outras, agem e reagem entre si, de modo que nenhuma delas é percebida nem percebe conscientemente. Em face disso, aponta o filósofo, os objetos exteriores existem independentes da nossa consciência. O que conseqüentemente significa que a imagem “[...] pode *ser sem ser percebida*; pode estar presente sem ser representada.”¹⁵⁶ Todavia, nesse mundo de imagens, uma é privilegiada: o nosso corpo, que funciona como um centro de ação. Dessa maneira, o que faz uma imagem ser selecionada é a ação necessária de um corpo vivo e agente que a recorta de uma totalidade de imagens. Bergson constata que a distância ou a diferença entre a presença e a representação de uma imagem é uma diferença de grau, pois esta distância entre ser e ser percebida mede o intervalo entre a própria matéria e a percepção consciente que temos dela:

percepção e da matéria, que são o seu início e o seu fim efetivos.” WORMS, *Bergson ou os dois sentidos da vida*, p.126.

¹⁵⁴ BERGSON, *Matéria e Memória*, 1970, p. 169.

¹⁵⁵ Silene Torres Marques, em seu texto, *A Busca da Experiência em sua fonte: Matéria, Movimento e Percepção em Bergson*, destaca que o filósofo, no primeiro capítulo de *Matéria e Memória*, define a matéria, mas não tem como objetivo especular sobre sua essência. Sua investigação insere-se no âmbito de uma teoria do conhecimento diferenciada, pois fundamentada na ação. Trata-se de justamente fazer a crítica ao fundamento do conhecimento na ação. E, conseqüentemente, ultrapassar a ideia de matéria resultante do recorte imposto por nossa percepção ao universo material: ou seja, a ideia de matéria como um conjunto de imagens ou objetos isolados entre eles. “Bergson estende ao mundo material determinadas conclusões do *Ensaio*. Tais conclusões dizem respeito ao “trabalho utilitário do espírito”, o qual, no âmbito da vida interior, consistia “[...] numa espécie de refração da duração pura através do espaço”, responsável pela visão descontínua que tínhamos de nossos estados psicológicos, o que possibilitava nomeá-los, despersonalizá-los e inseri-los na vida social.” (BERGSON, 1970, p. 321). Em *Matière et mémoire*, o encontro do problema da união da alma e do corpo será o caminho para a consideração dos efeitos deste caráter utilitário também para o que nosso filósofo denominará, na seqüência, “intuição exterior”. O fio condutor dessa nova via encontra-se justamente no início do quarto capítulo do livro, momento em que resume suas análises dos capítulos anteriores por meio da seguinte conclusão: “[...] o corpo, sempre orientado para a ação, tem por função essencial limitar, em vista da ação, a vida do espírito” (BERGSON, 1970, p. 316 - grifo nosso). Silene Torres Marques, *A Busca da Experiência em sua fonte: Matéria, Movimento e Percepção em Bergson*, p.70.

¹⁵⁶ BERGSON, *Matéria e Memória*, 1970, p. 185.

“Se houvesse *mais* no segundo termo (representação) do que no primeiro (presença), se, para passar da presença à representação fosse preciso acrescentar alguma coisa, a distância seria intransponível, e a passagem da matéria à percepção permaneceria envolvida em um impenetrável mistério.”¹⁵⁷

Neste sentido, passamos da presença à representação mediante uma diminuição. Isto é, a representação de uma imagem é *menos* que sua simples presença. As imagens presentes são forçadas a abandonar algo delas mesmas para serem convertidas em representações, pois as imagens são solidárias à totalidade das outras imagens. Assim, segundo o filósofo, para que a existência pura e simples das imagens se transforme em representação, é necessário que uma certa imagem, que se diferencia das outras - o corpo vivo - efetue uma supressão das imagens que a seguem e das que a precedem. Essa operação logra a distinção entre a imagem presente, enquanto realidade objetiva, e a imagem representada. Convertemos, portanto, a presença de uma imagem em representação ao isolá-la. Neste sentido, o que é preciso para obter essa conversão não é a iluminação do objeto, mas o contrário, o obscurecimento de certos lados dele, ofuscando-se assim as imagens nas quais ele se prolonga. Dessa maneira, ao escolher um determinado objeto, nosso corpo torna-o presente ignorando os demais objetos e suprimindo todos os elementos que transbordam seu interesse. E isto ocorre em virtude da “[...] necessidade em que se encontra [*o corpo vivo*] de agir por cada um de seus pontos sobre todos os pontos das outras imagens, de transmitir a totalidade daquilo que recebe, de opor a cada ação uma reação igual e contrária.”¹⁵⁸ Assim a imagem isolada torna-se foco privilegiado de atenção e de interesse do corpo vivo. Nas palavras do filósofo:

“Tudo se passará então, para nós, como se refletíssemos nas superfícies a luz que emana delas, luz que, propagando-se

¹⁵⁷ BERGSON, *Matéria e Memória*, 1999, p. 32.

¹⁵⁸ *Idem*, p.33.

sempre, jamais teria sido revelada. As imagens que nos cercam parecerão voltar-se em direção a nosso corpo, mas desta vez iluminada a face que o interessa; elas destacarão de sua substância o que tivermos retido de passagem, o que somos capazes de influenciar.”¹⁵⁹

Seguindo os argumentos bergsonianos, as imagens agem e reagem entre si por todas as suas partes elementares, e conseqüentemente, nenhuma delas é percebida nem percebe conscientemente. Quando elas se deparam com uma certa reação diferenciada, sua ação é diminuída na mesma proporção, e essa diminuição na ação é justamente a representação que temos delas. No entanto, se a imagem existe sem ser percebida, como afirma Bergson, caímos numa questão: há diferença entre a existência da imagem e a sua *percepção*? Sim, há. Mas trata-se de uma diferença de grau e não de natureza. O autor considera:

“Há para as imagens uma simples diferença de grau, e não de natureza, entre *ser* e *ser conscientemente percebidas*. A realidade da matéria consiste na totalidade de seus elementos e de suas ações de todo tipo. Nossa representação da matéria é a medida de nossa ação possível sobre os corpos; ela resulta da eliminação daquilo que não interessa nossas necessidades e, de maneira mais geral, nossas funções.”¹⁶⁰

Assim, para Bergson, a percepção consiste num ato que finda por empobrecer a totalidade das imagens. O que significa que ao escolhermos uma imagem, obscurecemos as outras. Como nos esclarece Bento Prado Junior¹⁶¹, a representação é o empobrecimento da Presença e, no limite, podemos dizer que a subjetividade nasce de uma limitação da Presença ou da totalidade das imagens. Neste

¹⁵⁹ *Idem*, p.34

¹⁶⁰ *Idem*, p.35.

¹⁶¹ BENTO PRADO JUNIOR, *Presença e Campo Transcendental*, p.158-159.

sentido, como apontávamos acima, não há na representação o acréscimo de algo à imagem, mas sim uma diminuição, uma vez que a representação da imagem é *menos* que sua simples presença. Converter a presença da imagem em sua representação é obscurecê-la, diminuí-la, suprimi-la da totalidade das imagens. Representamos a matéria quando medimos uma ação possível sobre os corpos. Neste sentido, a representação resulta na eliminação daquilo que não interessa as nossas necessidades.

É sob essa perspectiva que Bergson compara a percepção que temos das coisas a certos fenômenos de reflexão da luz que se originam de uma refração impedida, como um efeito de miragem.

“Quando um raio de luz passa de um meio a outro, ele o atravessa geralmente mudando de direção. Mas podem ser tais as densidades respectivas dos dois meios que, a partir de um certo ângulo de incidência, não haja mais refração possível. Então se produz a reflexão total. Do ponto luminoso forma-se uma imagem virtual, que simboliza, de algum modo, a impossibilidade de os raios luminosos prosseguirem seu caminho.”¹⁶²

A percepção delinea-se, pois, como um fenômeno similar ao descrito na citação acima. Ou seja, é dada a totalidade das imagens do mundo material juntamente com a totalidade de seus elementos interiores. Mas se supusermos centros de atividade verdadeira, ou seja, atividade espontânea, os raios de luzes que aí chegam e que interessarão a essa atividade, em vez de atravessá-los, parecerão retornar desenhando os contornos do objeto que os envia. Não haverá aí nada de positivo, nada que se acrescente à imagem, nada de novo. No conjunto das imagens inicialmente suposto, Bergson destaca a existência dos "centros de ação" contra os quais as imagens interessantes se refletem. Deste modo, as percepções nascem e as ações se preparam. É assim que o corpo se encontra no centro das percepções e se relaciona

¹⁶² BERGSON, *Matéria e Memória*, 1999, p.34-35.

com as possíveis ações. O filósofo se contrapõe à vertente idealista, para a qual o objeto existe apenas em nosso espírito, e também tece suas objeções contra a teoria realista, segundo a qual não percebemos o objeto tal como ele é em si mesmo. Para Bergson, essas teorias seriam excessivas, e na contramão de tais vertentes o autor parte do pressuposto de que tudo o que existe no universo são puras imagens, inclusive o nosso corpo. E as imagens devem ser pensadas como existências que não se traduzem em coisa pura, nem em pura representação, mas em algum ponto entre esses dois extremos. Em outras palavras, pensar o objeto como imagem livra-nos do erro de supor que tudo o que existe é produzido pelo espírito, como afirmam os idealistas, ou que a existência do que é percebido nada tem a ver com a nossa e difere radicalmente do que apreendemos sensivelmente, como defendem os realistas. Ao postular que tudo o que é percebido é imagem, Bergson abre a via para que possamos conceber o objeto como algo que de fato existe independentemente de nós, mas que nem por isso é completamente diverso do que percebemos.

Ademais, assim como todas as existências, também o nosso corpo – a “imagem viva”, no dizer de Deleuze - é imagem, mas não uma imagem qualquer. Neste universo suposto por Bergson, isto é, no conjunto das imagens que se relacionam cada uma consigo mesma ou influenciando-se umas às outras, mas de modo que o efeito sempre permaneça proporcional à causa, nosso aparelho sensório-motor, o corpo vivo, tem um diferencial. Ele se diferencia das demais imagens pelo fato de ter o privilégio de escolher a maneira de devolver o movimento que recebe.¹⁶³

¹⁶³ Há um outro fato que torna o corpo uma imagem singular: a afecção, pois conhecemos nosso corpo não só de fora como também de dentro. Exposto às outras imagens, o corpo precisa interagir e resistir às influências das outras imagens. Justamente por isso, o corpo vivo não se restringe apenas a refletir a ação de fora. Ele também absorve internamente algo dessa ação. É o que é, segundo Bergson, a origem da afecção. Portanto, não há percepção sem afecção. A afecção é o que misturamos do interior de nosso corpo à imagem dos corpos exteriores. “O que é uma afecção? Nossa percepção, dizíamos, desenha a ação possível de nosso corpo sobre os outros corpos. Mas nosso corpo, sendo extenso, é capaz de agir sobre si mesmo tanto quanto sobre os outros. Em nossa percepção entrará, portanto, algo de nosso corpo. Todavia, quando se trata dos corpos circundantes, eles são, por hipótese, separados do nosso corpo por um espaço mais ou menos considerável, que mede o afastamento de suas promessas ou de suas ameaças no tempo: é por isso que nossa percepção desses corpos só desenha ações possíveis. Ao contrário, quanto mais a distância diminui entre esses corpos e o nosso, tanto mais a ação possível tende a se transformar em ação real, a ação tornando-se mais urgente à medida que a distância decresce. E, quando essa distância é nula, ou seja, quando o corpo a perceber está em nosso próprio corpo, é uma ação real, e não mais virtual, que a percepção desenha. [...] Entre a afecção sentida e a imagem percebida existe a diferença de que a afecção está em nosso corpo, a imagem fora de nosso corpo. E por isso a superfície de nosso corpo, limite comum deste corpo e dos outros corpos, nos é dada

Isto é, apesar de ser também imagem como as outras imagens que compõem o universo, nosso corpo ocupa uma posição central em relação às outras imagens, e logra exercer um papel de regulação sobre todas elas. Parafraseando o filósofo, a cada movimento dessa imagem centro, ou seja, do nosso corpo, tudo muda, como se girássemos um caleidoscópio. Daí sua asserção, segundo a qual os corpos vivos constituem no universo de imagens, "centros de indeterminação". O grau dessa indeterminação é medido pelo número e pela elevação de suas funções, de modo que quanto mais sofisticado o aparelho sensório-motor, maior a amplitude de escolha. Nas palavras do filósofo: "Tudo se passará então, para nós, como se refletíssemos nas superfícies a luz que emana delas, luz que, propagando-se sempre, jamais teria sido revelada."¹⁶⁴

As imagens que nos cercam se voltam na direção do corpo, mas, como enfatizamos acima, ele ilumina apenas a face que lhe é relevante, de modo a exercer sua ação indeterminada que, ao se efetivar, introduz mudanças na configuração das imagens que a entornam. É dessa forma, que, segundo Bergson, surge o discernimento, que faz com que delimitemos a totalidade das imagens e escolhamos aquela que nos interessa. "Perceber conscientemente significa escolher, e a consciência consiste antes de tudo neste discernimento prático."¹⁶⁵

Neste sentido, F. Worms comenta: "A consciência é coextensiva à vida e à ação, ela responde a uma necessidade ou a uma carência, mas a uma carência que abre uma porta à ação e à indeterminação."¹⁶⁶ Destarte, a diferença entre o corpo e o resto do universo foi introduzida pela vida que possibilitou a sofisticação de um sistema motor que tornou complexos os processos de ação e escolha. A imagem viva devolve o movimento recebido das outras imagens, mas não o faz mecanicamente. Há uma pausa, um intervalo entre a recepção e a ação. Neste intervalo opera-se a avaliação das respostas possíveis e mais eficazes, as quais ao serem produzidas operarão mudanças no conjunto das imagens a ele externas. Nesse sentido, o corpo revela-se efetivamente

ao mesmo tempo na forma de sensação e na forma de imagem". BERGSON, *Matéria e Memória*, 1999, p.272-273.

¹⁶⁴ BERGSON, *Matéria e Memória*, 1999, p.34.

¹⁶⁵ BERGSON, *Matéria e Memória*, 1970, p. 198.

¹⁶⁶ WORMS, *Bergson ou os dois sentidos da vida*, p. 141.

como um centro de ação, e suas ações se pautam pela decisão desse corpo vivo no que lhe parece útil ou inútil. Bergson observa que o corpo é, em suma, “[...] um centro de ação, ele não poderia fazer nascer uma representação.”¹⁶⁷

Ao analisar a estrutura do nosso sistema nervoso, o filósofo constata que entre a estrutura do cérebro e a da medula espinhal existe apenas uma diferença de grau de complexidade em suas funções, e não de natureza. Enquanto que num organismo rudimentar, a percepção se reduz a uma reação basicamente mecânica ou automática, no vertebrado superior, o cérebro seleciona e analisa os movimentos recebidos antes de reagir. “A crítica à tese da percepção como contemplação, o reconhecimento do estilo próprio do intercâmbio que se estabelece entre as imagens, revela-nos que o cérebro (uma entre outras imagens) não pode secretar representações. Diferindo apenas em grau da medula.”¹⁶⁸

É importante destacarmos que essa percepção pura, em estado bruto, que Bergson apresenta no primeiro capítulo de *Matéria e Memória*, existe mais de direito do que de fato, pois se vivêssemos na pura percepção viveríamos no puro presente e obteríamos da matéria circundante apenas uma visão imediata e instantânea. Uma percepção “[...], que teria um ser situado onde estou, vivendo como vivo, mas absorvido no presente, e capaz, pela eliminação da memória [...], de obter da matéria uma visão ao mesmo tempo imediata e instantânea.”¹⁶⁹ Por mais breve que seja uma percepção, ela sempre ocupa um grau de duração e, conseqüentemente, há sempre um esforço da memória, que prolonga os momentos uns nos outros e que opera uma espécie de contração do real. Na perspectiva bergsoniana, a memória recobre a percepção imediata e contrai uma multiplicidade de momentos. Dessa maneira, nossa percepção, cujo estofamento traz uma memória devidamente selecionada pelo cérebro, procede recortando do real apenas aquilo que é pertinente à ação, fato que explica sua indiferença em relação à “cambiante substância do real”¹⁷⁰.

¹⁶⁷ Bergson, *Matéria e Memória*, 1970, p. 198.

¹⁶⁸ BENTO PRADO JÚNIOR, *Presença e Campo Transcendental*, p. 155.

¹⁶⁹ BERGSON, *Matéria e Memória*, 1970, p. 185.

¹⁷⁰ BENTO PRADO JÚNIOR, *Presença e Campo Transcendental*, p. 29.

Vemos, portanto, que, num primeiro momento, Bergson faz uma simplificação da percepção consciente ao tomá-la como isenta de toda a contribuição da memória. Uma simplificação provisória, pois já no final do primeiro capítulo, o filósofo sublinha que a memória trabalha em conjunto com a percepção. Assim, após supor a possibilidade de uma percepção pura, o autor nos mostra que a nossa ação sobre as coisas tem como apoio a duração da consciência, que é memória. Consequentemente, nossas escolhas não são mecânicas ou instantâneas. Sua indeterminação e hesitação dependem da conservação das imagens percebidas, das experiências passadas, das lembranças de situações semelhantes, em suma, do trabalho constante da memória em nossa consciência. Importa aqui frisar que, se na abertura de *Matéria e Memória*, Bergson recusa metodologicamente a contribuição da memória, ele o faz no intuito de alcançar uma outra compreensão dos processos perceptivos, diferente daquelas postuladas pela tradição. Ou seja, para ele, como assinalávamos anteriormente, o erro das teorias tradicionais do conhecimento foi o fato delas terem partido da interioridade para explicar a exterioridade, pois tanto o realismo, quanto o idealismo, cada um a sua maneira, partem do corpo para explicar os objetos exteriores. “As coisas se esclarecem, ao contrário, se partimos da própria representação, isto é, da totalidade das imagens percebidas.”¹⁷¹ A crítica bergsoniana às concepções tradicionais consiste, portanto, na ideia de que ao colocar nossa interioridade como ponto de partida das especulações, tanto o realismo como o idealismo deixam de compreender de que modo as impressões recebidas na superfície irão se constituir em objetos independentes e formar um mundo exterior. Além disso, a crítica recai na ideia sustentada pelas concepções realistas e idealistas, para as quais nossa percepção mantém com o mundo exterior uma relação especulativa e cognitiva.

Em *Matéria e Memória*, Bergson não se preocupa apenas em reduzir a percepção a seu estado puro, mas também em esclarecer de que modo a percepção consciente e concreta opera e por que se crê que a nossa consciência nasce dos movimentos interiores da substância cerebral, ou seja, porque se estabelece uma relação, um paralelismo ou uma equivalência entre o estado cerebral e o estado

¹⁷¹ BERGSON, *Matéria e Memória*, 1999, p.63.

psicológico.¹⁷² O que é importante destacarmos aqui, é que Bergson contesta a supremacia do nosso corpo sobre as demais imagens, ou melhor, se há uma imagem privilegiada, isso se deve, como vimos, à forma mais complexa de reação sobre as outras imagens e não ao fato de que o corpo lograria elaborar percepções exclusivamente a partir dele mesmo e assim criar movimentos. “A verdade é que meu sistema nervoso, interposto entre os objetos que estimulam meu corpo e aqueles que eu poderia influenciar, desempenha o papel de um simples condutor, que transmite, distribui ou inibe movimento.”¹⁷³ Para o autor, os movimentos, as impressões recebidas pelo corpo visam num primeiro momento apenas a ação; elas não produzem o mundo. O objeto exterior não nasce do movimento do sistema nervoso, ou seja, a percepção não resulta dos movimentos do cérebro, pois este é uma imagem como as outras¹⁷⁴. Dessa maneira, o papel do nosso sistema nervoso é receber as impressões dos órgãos perceptivos, repassar a informação recebida ou fazê-la aguardar.

Nesta perspectiva, a função do nosso aparelho sensório motor resume-se a conduzir o movimento recolhido a uma reação específica ou abrir a esse movimento um leque de reações. O cérebro é um instrumento de ação, portanto, cabe a ele analisar o movimento recolhido e selecionar o melhor movimento a ser executado, esboçando uma pluralidade de ações possíveis ou organizando uma delas. E uma vez que o nosso sistema nervoso é constituído em vista da ação, a percepção, cujo progresso é pautado pelo sistema nervoso, é orientada inicialmente para a ação e não para o conhecimento puro. O que equivale a dizer que o sistema nervoso não fabrica representações, nem opera visando o conhecimento. Sua função restringe-se a receber excitações e apresentar o maior número possível de movimento a uma excitação dada.

¹⁷² Bergson aborda mais a fundo essa questão e a psicofisiologia nos textos *O cérebro e o Pensamento: uma ilusão filosófica* e *A alma e o corpo*. “A psicofisiologia interpreta o fato da dependência da percepção, em relação aos movimentos celulares, no sentido de transforma-la numa tradução desses movimentos.” BENTO PRADO JUNIOR, *Presença e Campo Transcendental*, p.149.

¹⁷³ BERGSON, *Matéria e Memória*, 1999, p. 44.

¹⁷⁴ É mais especificamente no segundo capítulo que Bergson mostra que uma vez admitida a percepção tal como a entendemos, a memória *deve* surgir, e que essa memória, tanto como a própria percepção, não tem sua condição real e completa num estado cerebral. “Compreende-se então por que a lembrança não podia resultar de um estado cerebral. O estado cerebral prolonga a lembrança; faz com que ela atue sobre o presente pela materialidade que lhe confere; mas a lembrança pura é uma manifestação espiritual. Com a memória estamos efetivamente no domínio do espírito”. BERGSON, *Matéria e Memória*, 1999, p.285.

Em suma, Bergson aposta no caráter pragmático da percepção. Para ele, perceber é primeiramente agir e não conhecer, contemplar, especular.¹⁷⁵ E essa nossa incursão pelo primeiro capítulo de *Matéria e Memória* tem justamente o propósito de evidenciar que a nossa percepção habitual foi modelada para selecionar aquilo que nos é útil, mantendo-nos atentos ao turbilhão da vida. Configura-se, desse modo, uma percepção intimamente conectada com o agir, e que nos interdita a apreensão do que ultrapassa os interesses práticos, tolhendo o nosso horizonte. Escapa-nos, pois, o que não é imediatamente útil, pois detemo-nos naquilo que contribui para esclarecer uma situação presente. Consequentemente, a mudança real nos é ocultada pelos afazeres utilitários. Nas palavras do filósofo:

“A idéia que retiramos dos fatos e confirmamos pelo raciocínio é de que o nosso corpo é um instrumento de ação, e somente de ação. Em nenhum grau, em nenhum sentido, sob nenhum aspecto ele serve para preparar, e muito menos explicar, uma representação. Em se tratando da percepção exterior, há apenas uma diferença de grau, e não de natureza, entre as faculdades ditas perceptivas do cérebro e as funções reflexas da medula espinhal. Enquanto a medula transforma os estímulos recebidos em movimento mais ou menos necessariamente executado, o cérebro os põe em relação com mecanismos motores mais ou menos livremente escolhidos; mas o que se explica pelo cérebro em nossas percepções são nossas ações começadas, ou

¹⁷⁵À luz da leitura de Bento Prado, podemos observar que Bergson faz uma fenomenologia da percepção descrevendo sua gênese, suspendendo provisoriamente as teorias da matéria e do espírito e as discussões sobre a realidade ou a idealidade do mundo exterior. Seu intuito é determinar as condições necessárias para a origem da percepção na consciência. “É este caráter ‘fenomenológico’ da análise do universo das imagens que a opõe às outras formas de constituição da consciência na filosofia de Bergson. É ela uma construção ‘ideal’, isto é, uma construção que procura descobrir as ‘condições essenciais’ que exigem o surgimento da consciência, sem narrar propriamente esse nascimento.” BENTO PRADO JÚNIOR, *Presença e Campo Transcendental*, p.138-139.

preparadas, ou sugeridas, e não nossas percepções mesmas.”

176

Vemos, pois, que ação e percepção estão encadeadas na filosofia bergsoniana. Nossa percepção é mediatizada pelos imperativos pragmáticos que vedam o ímpeto ininterrupto da mudança. Assim, quando, nas especulações filosóficas, substituímos a percepção pelo pensamento abstrato, tipicamente intelectual, com o argumento de que este organiza, elabora, calcula, e conduz à verdade, restringimos a filosofia ao conhecimento inteligível e analítico, cujo alcance, enfim, é também insuficiente para a apreensão da mudança real. Afinal, os hábitos inscritos na percepção prolongam-se no *modus operandi* do intelecto, de sorte que, uma vez instituído que o conhecimento inteligente é o único dotado de positividade para as especulações sobre o real, deixa-se de lado a concretude da vida. A consequência é que se passa a explicar a realidade por um tipo de pensamento que transpõe para o abstrato critérios e formas de proceder que originalmente estão comprometidos com a ação eficaz e não com o seu efetivo conhecimento.

Retomando o texto *A percepção da mudança*, vemos que, para o autor, a inteligência que prolonga a natureza perceptiva guia-se por um real abstratamente construído cuja fragilidade desaba “[...] como castelos de cartas no dia em que um fato – um único fato realmente percebido vem chocar-se contra essas concepções e esses raciocínios¹⁷⁷”. Certamente, moldada pela vida para a ação e a necessidade, “[...], a inteligência desvia-se da ação do tempo. [Ela] Repugna o fluente e solidifica tudo o que toca¹⁷⁸”. Sua atuação é pautada pelos recortes que efetua da realidade, decompondo o movimento em uma série de posições distintas, descontínuas e invariáveis, concebendo os objetos como imóveis e distintos. É assim que ela, dando continuidade aos hábitos perceptivos, garante as condições para agirmos e sobrevivermos no mundo. A consequência é que o pensamento inteligente, como notamos anteriormente, não percebe o tempo e o movimento contínuo, mas pontos ou

¹⁷⁶ BERGSON, *Matéria e Memória*, 1999, p.263.

¹⁷⁷ BERGSON, *A percepção da mudança*, p.151.

¹⁷⁸ BERGSON, *A Evolução Criadora*, p.50.

paradas que um determinado objeto ocupa numa determinada linha. Ou seja, não percebe o movimento em si, a mudança real.

Para Bergson, “nossos sentidos e nossa consciência reduziram (o tempo e a mudança) a pó para facilitar nossa ação sobre as coisas¹⁷⁹”. Comprometida com os interesses utilitários e rejeitando o fluir temporal, o “hábito cinematográfico de nossa inteligência” faz com que adotemos o imóvel e o imutável em nossas especulações sobre o real e o tomemos pela substância última de tudo o que existe. Notadamente, a imagem do cinematógrafo, cuja correlação com os procedimentos da inteligência Bergson desenvolve mais especificamente no livro *A Evolução Criadora*, revela como o nosso intelecto naturalmente decompõe o movimento e depois o reconstrói artificialmente. Assim, da mesma maneira que o cinematógrafo substitui o movimento real por um movimento oriundo da justaposição de figuras estáticas, aceleradas por uma velocidade artificial que fornecem a falsa ilusão do movimento, de maneira bastante similar age nosso entendimento que recompõe artificialmente o devir. Em outras palavras, esse é o modo que a nossa inteligência encontrou para tomar vistas estáveis da instabilidade.

“Tomamos vistas quase instantâneas da realidade que passa e, como elas são características dessa realidade, basta-nos enfileira-las ao longo de um devir abstrato, uniforme, invisível, situado no fundo do aparelho do conhecimento, para imitar o que há de característico nesse devir ele próprio. Percepção, intelecção, linguagem geralmente procedem assim. Quer se trate de pensar o devir, quer de exprimi-lo, quer mesmo de percebê-lo, não fazemos realmente nada além de acionar uma espécie de cinematógrafo interior¹⁸⁰”.

¹⁷⁹ BERGSON, *A Intuição Filosófica*, p. 147.

¹⁸⁰ BERGSON, *A Evolução Criadora*, p.331.

O cinematógrafo reconstitui o movimento, no entanto, não sem transformá-lo num movimento abstrato e impessoal. Nossa inteligência age seguindo esse modelo. Consequentemente, assim como a percepção orientada para a ação, a representação habitual que temos do movimento e da mudança, a forma pela qual o percebemos e o reconstruímos intelectualmente impede-nos de ver a duração tal como ela é, ou seja, como “[...], criação contínua e jorro ininterrupto de novidades¹⁸¹”. Do ponto de vista da eficácia, da necessária intervenção humana no mundo, esse modo de proceder viabiliza ganhos inquestionáveis. Mas quando a inteligência transpõe essa maneira de captar e perceber o mundo para o âmbito da especulação, acaba produzindo uma filosofia que desemboca em falsos e intermináveis problemas, visto que consequentemente finda por construir sistemas que explicam a realidade e a própria condição humana através dos recortes que tece em representações espaciais. Na primeira introdução do texto *O Pensamento e o Movente*, o autor observa:

“Os sistemas filosóficos não são talhados na medida da realidade em que vivemos. São largos demais para ela. Examinem um dentre eles, convenientemente escolhido: verão que se aplicaria com igual propriedade a um mundo no qual não houvesse plantas nem animais, mas apenas homens; no qual os homens deixariam de beber e de comer; no qual não dormiriam, não sonhariam, nem divagariam [...]. É que um verdadeiro sistema é um conjunto de concepções tão abstratas e, por conseguinte, tão vastas, que nele caberia todo o possível, e mesmo o impossível, ao lado do real¹⁸²”.

À luz dessas considerações, compreendemos qual foi, sob a leitura bergsoniana, a especificidade do caminho adotado pela tradição filosófica, isto é, a eleição da inteligência, que tudo fixa e imobiliza, enquanto caminho privilegiado para

¹⁸¹ BERGSON, *O Pensamento e o Movente*, (primeira parte), p.11.

¹⁸² BERGSON, *Idem*, p. 3.

o conhecimento. Essa tradição, ao supor que a inteligência superava os limites da percepção, não viu que ela apenas prolongava com mais sofisticação a mesma relação com as coisas. Consequentemente, o que prevaleceu foi a rejeição da movente realidade em que de fato estamos inseridos. Uma das consequências dessa priorização é o aparecimento de inúmeras e antagônicas escolas filosóficas, armadas de diferentes e oponentes conceitos, todos originados numa equívoca compreensão dos processos perceptivos. Nas palavras do filósofo:

“Por abstrata que seja uma concepção, é sempre numa percepção que ela tem seu ponto de partida. A inteligência combina e separa; ela arranja, desarranja, coordena; ela não cria. É-lhe preciso uma matéria, e essa matéria só lhe pode vir dos sentidos ou da consciência. Uma filosofia que constrói ou completa a realidade com puras ideias, portanto, não fará mais que substituir ou acrescentar, ao conjunto de nossas percepções concretas, tal ou tal dentre elas, elaborada, adelgada, subtilizada, convertida desse modo em ideia abstrata e geral¹⁸³”.

A todas essas escolas escapa o caráter movente do objeto da filosofia. Afinal, com a função de organizar o devir em elementos descontínuos e estáveis, nossa inteligência, qualquer que seja o seu registro teórico, recorta do mundo as coisas e os objetos nos moldes de nossas necessidades práticas e mais urgentes. A natureza do ser, o objeto da filosofia torna-se, pois, inalcançável. Diante desse cenário, evidencia-se que a contraposição entre a percepção e a racionalidade intelectual só se configura diante do desconhecimento da mudança real, que não é estática, mas dinâmica, mobilidade e fusão, e que somos obrigados a imobilizar e a fixar para conseguirmos agir sobre ela. Afinal, como evidenciou nossa alusão à *Matéria e Memória*, assim como a inteligência, nossa percepção comum, absorvida

¹⁸³ BERGSON, *A Percepção da Mudança*, p. 153.

pelas necessidades da ação, vê a realidade de maneira estática, recortando dela apenas o que interessa ao agir. Conivente com a natureza do intelecto, a percepção enrijece e petrifica o real, apreendendo seu movimento através da fixação dos momentos e da posterior reconstrução de posições imóveis, cuja justaposição viabilizaria a reconstituição do real que se move. Prática que, vale ratificar, se inscreve na filosofia de Zenão e em toda a metafísica, desde Platão, a qual em prol da inteligibilidade do real, sacrificou desde sempre a indivisibilidade do movimento que o constitui.

Sob esse prisma, Bergson considera que as maiores dificuldades da filosofia surgem da precariedade dos meios de acesso ao conhecimento e da impossibilidade de se alcançar o seu objeto privilegiado: o ser em sua natureza temporal. Diante disso, uma questão se irrompe: se, como afirmamos anteriormente, o conceito, que é instrumento teórico fundamental do pensamento intelectual, não penetra na verdadeira natureza do real e, do mesmo modo, nossa percepção pragmática, voltada para a ação, não nos fornece as diretrizes de acesso à essência da realidade, podemos concluir que o real, a pura fluidez do tempo nos é então inacessível?¹⁸⁴ Se nosso próprio intelecto nos encobre o real, ou seja, se a “metafísica natural do espírito humano¹⁸⁵” faz com que apreendamos do tempo e do movimento apenas imobilidades ou séries de posições, deixando escapar o mover-se, enfim, a transição, só nos restaria o consolo das ideias abstratas e dos conceitos lógicos que nos deixam à deriva da mudança permanente do real?

Todos os que já tiveram contato com essa filosofia sabem que não é essa a resposta do filósofo aqui em questão. Para ele, “não estamos irremediavelmente condenados aos quadros da percepção habitual, aquela que recorta o mundo segundo nossas necessidades e nossas expectativas de agir sobre ele – isto é, de maneira eminentemente pragmática¹⁸⁶.” No conhecimento efetivo do real, a percepção deverá

¹⁸⁴“É pelo fato de acreditar que os nossos sentidos e nossa consciência se exercem efetivamente num Tempo que muda incessantemente, numa duração que dura, e, de outro lado, pelo fato de se dar conta da relatividade dos dados usuais dos nossos sentidos e de nossa consciência, que Kant julgou que a metafísica fosse impossível sem uma visão inteiramente diferente da dos sentidos e da consciência – visão da qual, por outro lado, ele não encontrava rastro no homem.” BERGSON, *O Pensamento e o Movente*, p. 162.

¹⁸⁵ BERGSON, *A Evolução Criadora*, p.18.

¹⁸⁶ LEOPOLDO SILVA, FRANKLIN, *Tensões do Tempo*, p.142.

ainda ser considerada, mas não essa percepção orientada e circunscrita às demandas utilitárias e pragmáticas da vida. Até porque, se ela viabiliza a eficácia da ação, ela não deixa de afastar o “véu de prejuízos¹⁸⁷” que se interpõe entre nós e real. Trata-se, pois, de interrogar a possibilidade de uma percepção não subordinada aos ditames da praticidade e de reencontrar, se possível, uma percepção não divorciada de uma vertiginosa intensidade sensível, para a qual o conhecimento real da mudança enfim se desvelaria. Horizonte que se viabilizaria se, como o diz o filósofo, “[...], ao invés de querermos nos elevar acima da nossa percepção das coisas, nela nos afundássemos para cavá-la e alargá-la.”¹⁸⁸

3. Uma outra percepção no exemplo do artista

Na conferência, *A percepção da Mudança*, Bergson problematiza a existência de uma outra percepção, que de fato nos descortina uma face diversa da realidade, a qual como vimos, nosso puro entendimento e a nossa percepção comum não têm acesso. O que a leitura desse texto traz à luz é que não estamos irremediavelmente presos a nossa percepção utilitarista e natural. Compete-nos, portanto, interrogar de que maneira poderíamos superar os limites de nossa percepção habitual e as representações estacionárias da inteligência. Como “saltar” da visão ordinária que temos dos objetos e de nós mesmos? De que modo ampliar o campo da nossa visão embotada pelas necessidades cotidianas?

Bergson de fato, na conferência citada, argumenta que não estamos condenados àquilo que a nossa atenção nos fornece, isto é, àquilo que ela recorta segundo as necessidades da ação. Há uma outra forma de perceber, ou melhor, uma percepção mais alargada, distendida e aberta que se contrapõe à nossa percepção habitual e restrita, essencialmente absorvida pelos critérios da ação útil. Essa garantia, assinala o filósofo, nos é dada pela arte.

O artista, como já afirmado anteriormente, tem um lugar de destaque nesta filosofia. Em contraposição ao homem voltado inteiramente à ação, encolhido sob as

¹⁸⁷ BERGSON, *A Percepção da Mudança*, p. 150.

¹⁸⁸ BERGSON, *A Percepção da Mudança*, p. 154.

exigências pragmáticas da vida e amarrado a determinados hábitos do pensamento, o artista, ao criar e inventar, insere-se profundamente no objeto por uma espécie de simpatia, desfazendo-se, por um esforço intuitivo, da barreira que o espaço interpõe entre ele e o objeto, ampliando-o indefinidamente. Com a sensibilidade mais aflorada e um olhar mais desinteressado para o mundo, ou seja, menos voltado àquilo que é útil e mais aberto ao movimento incessante da vida, o artista capta e traduz em obras impressões e sentimentos que normalmente nos passam despercebidos cotidianamente, não porque não percebemos, mas porque, parafraseando Bergson, “havíamos percebido sem perceber¹⁸⁹”.

Segundo o autor, o fato de o artista estar menos engajado ao lado material da vida, ou seja, de deslocar sua atenção daquilo que é útil para aquilo que é inútil, e suspender a atenção dos interesses pragmáticos, leva-o a perceber na realidade coisas que normalmente passam despercebidas para aqueles que permanecem ligados às urgências materiais da vida. Com uma consciência menos aderente ao pragmatismo, ele se mostra mais consciente e sensível ao movimento que permeia sua interioridade e o mundo ao redor. Dito de outro modo, menos adeptos à superficialidade das coisas e com uma consciência mais aderente à fluidez do real, ele tem uma visão menos mediatizada da realidade e logra um contato mais direto com a totalidade, com o movimento criador.

Ao voltar-se para a atividade desses indivíduos, a filosofia bergsoniana nos mostra que é possível nos desconectarmos dos hábitos da nossa percepção, ou seja, distendê-la, de modo a perceber para além dos recortes estritamente ligados aos interesses pragmáticos. Ao romperem as barreiras que o hábito, a inteligência e as necessidades práticas erguem entre nós e as coisas, impedindo a percepção de um acesso livre e espontâneo à individualidade dos objetos, os artistas redescobrem, através desta percepção diferenciada e da criação em que se lançam, a mobilidade e o devir encobertos por nossa percepção pragmática. Nesse sentido, é de fundamental importância assinalar que não é um outro mundo o que o artista vislumbra. Inversamente, o que ele logra é a apreensão mais profunda e mais ampliada deste

¹⁸⁹ BERGSON, O Pensamento e o Movente, p.156.

mesmo mundo que vivemos¹⁹⁰. No clássico comentário bergsoniano: “Com efeito, há séculos que surgem homens cuja função é justamente a de ver e a de nos fazer ver o que não percebemos naturalmente. São os artistas.”¹⁹¹

No entanto, Bergson não deixa de frisar que, de modo geral, o artista é visto como

“[...], alguém que transita numa esfera em relação a qual as pessoas comuns, entretidas com as atividades consideradas cruciais pelo Eu mais imediato, se encontram alheias. Essa esfera não é outra que não os férteis campos da imaginação e da fantasia. Essa ótica convencional é contraditada pelos argumentos bergsonianos. Segundo o autor, é num mundo fantasmático e irreal, erigido pelo intelecto, que vivemos a maior parte de nossas vidas¹⁹²”.

Ou seja, contraditando a visão comum segundo a qual o artista vive fora do real, nos mundos imaginários e inexistentes, Bergson vai postular que é justamente esse homem, com a sua percepção e com a sua obra, quem levanta o véu que se interpõe entre nós e o real. Ou seja, se o artista nos arrasta para realidades que consideramos fictícias, ao fazê-lo é com o real efetivo que se nos conecta. Um real que é múltiplo em suas significações e que gera formas originais e imprevistas. Neste sentido, a arte é uma maneira de suplantar a simplificação prática da vida na qual nossa consciência se insere pelos afazeres utilitários e cotidianos, enfim, de ultrapassar a distância que nos separa da vida. Assim, o contato com as obras artísticas pode nos divorciar – ainda que não de modo indeterminado - da simplificação prática

¹⁹⁰ “Não é um outro mundo que o artista nos revela, ele nos sugere uma natureza que acabamos por aceitar de bom grado, porque com ela, [...], nós no re-sintonizamos”. “Vê-se, assim, a arte como conhecimento, na medida em que é uma descoberta do mundo e do sentido poético: “connaissance”, nos dirá Dufrenne, um “co-nascimento” cognoscitivo dado por essa mesma descoberta”. JOHANSON, I. *Arte e Intuição: a questão estética em Bergson*, p.52.

¹⁹¹ BERGSON, *A Percepção da Mudança*, p.155.

¹⁹² PAIVA, R. *Subjetividade e Imagem*, p.397.

das coisas, a qual nossa consciência recorre para lidar com as necessidades mais urgentes. Desse modo, o artista, de acordo com Bergson, é o revelador do que existe em nós e fora de nós, mas que nos é vedado pela estreiteza da nossa percepção habitual. E essa revelação se dá no contato com a obra, a qual não teria vindo à luz se o seu autor permanecesse circunscrito aos parâmetros da percepção comum:

“O que visa a arte, a não ser nos mostrar, na natureza e no espírito, fora de nós e em nós, coisas que não impressionavam explicitamente os nossos sentidos e nossa consciência. O poeta e o romancista que exprimem um estado de alma decerto não a criam peça por peça; não os compreenderíamos caso não observássemos em nós, até certo ponto, aquilo que dizem de outrem. À medida que nos falam, aparecem-nos matizes de emoção que podiam estar representados em nós há muito tempo, mas que permaneciam invisíveis: assim como a imagem fotográfica que ainda não foi mergulhada no banho no qual irá ser revelada. O poeta é esse revelador¹⁹³”.

Enfim, o contato com a obra nos aproxima do que fora percebido pelo artista e nos conduz à [re]descoberta desse mundo.

Essas considerações facultam-nos reconhecer que o “tempo” da arte é diferente do “tempo” da inteligência pura, isto é, oposto ao ato de reprodução mecânica e da pura fabricação. Assim, como discutimos no primeiro capítulo, a temporalidade da arte, ou melhor, a duração que rege a elaboração de uma obra artística, não coincide com o tempo das demandas pragmáticas da vida social e cotidiana. Constatação esta que nos permite aproximar arte e vida, embora, como vimos, a criação artística e a criação vital tenham suas diferenças, pois o tempo da vida opera apenas por organização e a arte precisa da fabricação, da inteligência, dos

¹⁹³ BERGSON, *A Percepção da Mudança*, p.155.

símbolos para dar vida ao contato que teve com a intuição. Vislumbramos, portanto, que a temporalidade artística é avessa ao tempo da espacialidade, da linguagem enrijecida e das ações sociais.

O processo criativo é um processo que se dá no tempo, ou nas palavras do autor: “o tempo é aquilo que impede que tudo seja dado de um só golpe¹⁹⁴”. A obra amadurece e ganha forma no decorrer da sua elaboração. Daí que, a incursão nos textos bergsonianos nos permita afirmar que, no tempo da criação artística, a duração prevalece e se contrapõe ao tempo espacializado, visto que o artista, graças à percepção incomum que o caracteriza, é um daqueles homens que mais se aproxima da heterogeneidade múltipla e criadora que constitui o tempo dentro e fora de nós:

“Na perspectiva bergsoniana, a arte será, pois prefigurada como a possibilidade de ultrapassar nossa tendência natural de lidar com o real, qual seja, olhar o mundo como um mosaico no qual buscamos, incessantemente e quase que compulsivamente, fracionar. Para o autor, a superação da condição humana, que é equívale à superação de nosso modo de conhecer o real – papel a que se destina a filosofia – pode ser vislumbrada na experiência do artista, a qual promove necessariamente o alargamento das faculdades de percepção¹⁹⁵.”

Entrementes, o criador da obra não é o único a transcender os limites infligidos pelo recorte perceptivo e se emancipar das restrições impostas pelas ações cotidianas que restringem a mobilidade do real, mas igualmente aquele que toma contato com a sua obra, de maneira que, com esse contato, as resistências entre a nossa consciência e mundo podem ser amenizadas, diluídas. Essa assertiva nos conduz à definição que Bergson faz sobre o sentimento do belo. Logo nas primeiras

¹⁹⁴ BERGSON, *O Possível e o Real*, p.106.

¹⁹⁵ RITA PAIVA, *Imagem e subjetividade*, p.394.

páginas do *Ensaio*, o filósofo disserta sobre o objetivo da obra de arte, a qual, segundo ele, finda por adormecer as potências ativas, ou melhor, resistentes, da nossa personalidade, e assim levar-nos a um estado em que coincidimos com a ideia que nos é sugerida, isto é, em que simpatizamos com o sentimento expresso em obra. Nesta senda, o sentimento do belo resulta da amenização da resistência do Eu àquilo que não se enquadra nas categorias da utilidade. Na perspectiva bergsoniana, o belo não é um sentimento especial, mas todo sentimento se recobrirá de um caráter estético quando for sugerido e não causado. Dessa maneira, a arte imprime em nós sentimentos, sugerindo-os, inebriando a nossa alma em diferentes graus. No dizer minucioso do autor: “Nos processos da arte encontraremos, sob uma forma atenuada, purificados e de alguma maneira espiritualizados, os processos pelos quais se obtém o estado de hipnose¹⁹⁶”. E assim como o estado hipnótico apresenta graus distintos, o mesmo ocorre com o sentimento estético, o qual pode tocar nossa alma de maneira profunda ou superficial. Com sua obra, o artista finda por nos conduzir aos caminhos de certas experiências de emoção. Ou seja, tocados pela beleza que emana da obra e reconhecendo em nós mesmos significações e sentimentos que desconhecíamos e que não alcançaríamos sem esse contato, logamos nos aproximar do que ele experimentou e daquilo que um pensamento não sugestionado pela obra dificilmente compreenderia. Quando advém essa simpatia, essa comunhão que a obra desperta em nós, presenciamos uma intimidade entre a nossa interioridade e a obra do artista, de maneira que se instaura uma coincidência entre nós e aquilo que ela sugere.¹⁹⁷ Isto significa que, como espectador, o apreciador da obra de arte

¹⁹⁶ BERGSON, *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*, p.19.

¹⁹⁷ Referindo-nos novamente ao texto de Azouvi, é importante ressaltar que a ideia de que a obra de arte nos sugere e não nos causa um sentimento, também aparece entre os simbolistas, os quais rejeitam os símbolos na sua convenção tradicional e rígida. Constatação esta que indubitavelmente nos permite aproximar Bergson da estética simbolista, embora, como pondera o comentador, tudo indique que o filósofo não tenha lido os simbolistas, pois estes não são citados em nenhuma de suas obras, nem em suas correspondências. Todavia, é possível vislumbrarmos na teoria da duração resquícios da estética simbolista e aproximarmos Bergson das questões estéticas debatidas em seu tempo. Embora, tudo indique que foram muito mais os simbolistas que se inspiraram nos textos de Bergson e não este na obra dos simbolistas. Em outras palavras, os poetas simbolistas podem ter lido o *Ensaio*. Mas trata-se apenas de uma hipótese, pois antes da publicação da primeira obra de Bergson, alguns simbolistas já proclamavam a necessidade de uma linguagem mais livre e móvel. Portanto, não nos cabe aqui afirmar que os poetas simbolistas leram as teorias bergsonianas acerca da interioridade, muito menos afirmar que Bergson buscou nos poetas simbolistas substratos para sustentar suas assertivas sobre o artista. Mas importa ressaltar que tanto em Bergson, quanto nos simbolistas, aparece a ideia

também se desvencilhará das convenções pragmáticas e da temporalidade espacial. Também a sua percepção se alargará. Consequentemente, uma multiplicidade de afetos profundos se mobilizará e se fundirá àquilo que aflora a partir do sugerido pelo contato com a obra. Em suma, o sentimento suscitado pela obra de arte nos põe em contato com o sentimento na sua forma mais pura, isto é, com sentimentos desobstruídos das influências da necessidade e das convenções pragmáticas, lançando-nos na nossa duração interna. Com esse contato, nossos estados de alma mais profundos sobem à superfície da consciência, permitindo uma vibração, uma identidade entre nós e a própria obra, transbordando o alcance que o pensamento claro e distinto poderia ter dessa realidade que nos habita intimamente.

Segundo Bergson, quando a percepção se evade da instrumentalidade, nos deparamos com uma realidade que até então nos permanecia invisível por causa dos afazeres fixos e utilitários. Assim, desvela-se diante de nós, tal como ao artista, uma realidade menos rígida e fixa, menos presa ao intelecto, ou seja, uma realidade criadora e imprevisível. Aliás, foi esse mesmo processo que vislumbramos, no capítulo anterior, ao acompanharmos os argumentos do autor acerca do sentimento estético da graça suscitado pelo espetáculo da dança. Nessa senda, ao descortinar o que os antolhos cotidianos nos impedem de enxergar, isto é, a movente originalidade das coisas e a novidade incessantemente renascente, a arte é uma amostra de que é possível um dilatar, um alargamento da percepção. Ela aponta, pois, para um contato imediato com a duração.

Ademais, o modo pelo qual a obra produzida pelo artista advém ao mundo, como procuramos evidenciar no primeiro capítulo, remete-nos ao próprio movimento criador da vida. Neste sentido, ela é também uma amostra de que todas as dificuldades insolúveis da história da filosofia podem ser superadas e que podemos ultrapassar a fixidez e a monotonia percebidas por nossos sentidos e intelecto, normalmente

da arte como o desvelamento das aparências e o acesso ao “mistério” das coisas. “A ideia de uma vida interior surda, inacessível ao entendimento, [...], a ideia de um ser analítico, cuja palavra é recortada segundo as necessidades da vida exterior e social, tudo isso pode ter sua origem em Bergson.” AZOUVI, La gloire de Bergson, p.70. (tradução minha).

hipnotizados pela constância das nossas necessidades.¹⁹⁸ Menos aderente às demandas pragmáticas da vida, o artista capta com muito mais facilidade as “ondulações do real¹⁹⁹”, ou seja, a realidade em si. Assim, ele revela o movimento criador que há por trás das coisas inertes e dá “o ser àquilo que poderia jamais ter sido²⁰⁰”, ao inserir vida e movimento na matéria, como também faz a impulsão vital. E por ultrapassar nossa percepção sólida e estável das coisas – o artista é uma amostra de que há uma aproximação possível entre o homem e a totalidade movente.

Tomando como parâmetro a figura do artista e o que o contato com a sua obra opera em nós, se a filosofia tomasse a arte como uma espécie de modelo no que tange ao modo de apreensão das coisas, ou seja, se invertesse a direção natural e utilitária do pensamento e o alargasse, fazendo-o coincidir com o movimento, a filosofia só teria a ganhar. O que não significa, e aqui seguimos a assertiva de Thibaudet²⁰¹, que a filosofia deva transformar-se em arte. Mas a arte, ao mostrar que é possível a superação da nossa visão pragmática da vida, ao aderir ao seu objeto, conhecendo-o de maneira simples e imediata, expõe que há um outro modo de ver o mundo e, conseqüentemente, que um outro tipo de filosofia é possível. Uma filosofia que busque sua fonte na duração, ou que a busque, como afirma o filósofo em seu ensaio *O Possível e o Real* “[...] na realidade que se inventa diante dos nossos olhos²⁰²”, como faz a arte. Trata-se, então, de pensar de que modo a filosofia poderia mudar sua perspectiva e encontrar um caminho que a inserisse no cerne da realidade, tal como ocorre com o artista que realiza a sua obra e com aquele que é por ela tocado, ao ponto de evadir-se da sua percepção habitual.

¹⁹⁸ Quando nos guiamos somente pela inteligência para interpretar o mundo, ficamos presos a uma representação lógica, vazia, sem cor, quase morta: o espaço. As conseqüências desse nosso hábito antropológico, necessário à sobrevivência e às demandas pragmáticas, são negativas para a apreensão do ser. Essa negatividade conduzirá à questão do nada, do possível, da desordem – questões estas tomadas por Bergson como ilusões teóricas e negativas que angustiam a história da filosofia. O filósofo aborda o princípio dessas ilusões no último capítulo de *A Evolução Criadora*.

¹⁹⁹ BERGSON, *O Pensamento e o Movente (segunda parte)*, p.28.

²⁰⁰ JOHANSON, I. *Arte e Intuição: a questão estética em Bergson*, p.58-59.

²⁰¹ “L’art n’est pas laphilosophie, et cependant il est probable que sans la faculté artistique l’homme ne se serait pas élevé à la philosophie”. THIBAUDET, *Le Bergsonisme*, vol III, p.51.

²⁰² BERGSON, *O Possível e o Real*, p.121.

Veremos a seguir que essa possibilidade de alargamento perceptivo, tal como experimentada pelos artistas e operada em nós pela arte, poderá ser vivenciada também pelo filósofo. Sem dúvida, não cabe à filosofia conhecer visando à aplicação prática de seus conhecimentos – objetivo que une de certo modo a ciência e o senso comum, ainda que não os torne equivalentes - mas a apreender as coisas nelas mesmas tal como são. Isso nos permite considerar que se o artista mergulha com mais facilidade na natureza do real, algo desse modo de apreensão do real deve contagiar o filósofo. No entanto, esse mergulho no real derivado de um alargamento da percepção nunca será espontâneo. Inversamente, exigirá um penoso esforço, o qual culminará numa inteligência também alargada, capaz de ultrapassar os seus próprios limites.

A partir desse esforço, o autor considera que a filosofia pode mudar o seu modo de especular sobre o ser, pois uma vez superados os erros produzidos por um pensamento que se ancora apenas no intelecto, que transpõe para a especulação hábitos pertinentes apenas à prática, fixando o real em pontos imóveis, torna-se possível aceder a uma outra forma de pensar, a qual logra restituir à mudança a fluidez plena e ao movimento a sua mobilidade. É sob esse registro que a conversão da atenção voltada para os interesses práticos torna-se tarefa da filosofia. Ou melhor, como Bergson enfatiza, essa conversão é a própria filosofia, que assim poderia se constituir como uma filosofia outra, bastante distinta daquela que supõe a inteligência como antagônica à percepção. Ademais, se consideramos que a filosofia exige um desvio da pura lógica conceitual e a invenção de uma linguagem que lhe seja mais apropriada, a reflexão acerca da presença da arte na filosofia bergsoniana faz-se ainda crucial.

No capítulo seguinte abordaremos mais diretamente a problemática do método filosófico. Isso nos conduzirá a refletir acerca da linguagem e das limitações do conceito enquanto instrumento precípuo para o conhecimento filosófico. Ou seja, procuraremos aprofundar a ideia de que, no plano metódico, a arte tem algo a dizer à filosofia. Não deixaremos, entretanto, de pontuar os devidos limites entre a atividade do artista e a atividade do filósofo.

III – Método e Expressão.

1. Considerações iniciais

No capítulo anterior, vimos que para se proteger do fluxo ininterrupto da mudança, o qual sentimos, mas que a consciência tende a rejeitar, a tradição filosófica optou por seguir uma senda na qual o real pudesse ser fixado e imobilizado, ou seja, virou as costas para a percepção sensível e acomodou-se na abstração e nos exercícios lógicos. Também abordamos o fato de que, embora nossa percepção comum e sensível esteja subordinada à inteligência, é possível dilatá-la e abri-la ao movimento incessante da vida, como comumente faz o artista. Nesse sentido, compreendemos que seja pelo tipo de percepção que porta, seja pela natureza do trabalho que realiza, o artista logra apreender mais diretamente a duração. Consequentemente, o contato com a sua obra expande também a percepção daqueles por ela tocados. Ademais, no primeiro capítulo, abordamos o fato de que o processo de criação ou a maneira pela qual a arte advém ao mundo nos remete ao próprio movimento criador da vida. Nesta vertente, aproximamos o élan vital do impulso artístico, mostrando as distinções existentes entre o processo de fabricação e o de organização, ponderando que este último é o dominante no movimento criador da vida, mas que os dois processos podem ser vislumbrados no desenvolvimento da atividade artística. As discussões, precedentes a um só tempo, procuraram esclarecer o primeiro dos objetivos desse nosso percurso, qual seja, a presença da arte na ontologia bergsoniana, e acenaram também para o modo pelo qual a arte logra nos conduzir ao real mais pleno, com a ampliação de nossa capacidade perceptiva. Elemento que já no coloca no caminho do nosso segundo propósito: problematizar o que a arte tem a dizer sobre o método filosófico.

É chegado o momento de verticalizarmos essa questão, procurando apontar mais claramente que proximidade a filosofia bergsoniana vislumbra entre o método e a arte. Assim, procuraremos, neste capítulo, identificar o modo pelo qual Bergson, ao buscar um modelo antagônico à filosofia puramente conceitual, lógica e extremamente abstrata, aproxima estas distintas formas de conhecimento. Ao se

deparar com a rigidez dos conceitos e com uma filosofia presa à abstração, o filósofo propõe recuperar aquilo que a filosofia no decorrer da sua história negligenciou: a duração, o movimento, enfim, a vida na sua concretude. É neste viés que a filosofia bergsoniana ancora-se num método que tem contato com a criação artística, por que, de maneira análoga a ela, volta-se para a sua dimensão mais concreta e real.

Com as discussões subsequentes objetivamos compreender a forma singular pela qual, segundo esta filosofia, ocorre a apreensão do objeto filosófico, ou seja, a duração, e o que a filosofia recupera quando se deixa inebriar pelo fluxo constante da vida. Esta discussão vem elucidar de modo mais categórico a razão pela qual, sob o registro bergsoniano, o puro conceito aparece como um caminho inviável para a filosofia. Em seguida, mostraremos como este caminho fadado ao fracasso pode ser superado e quanto o pensamento filosófico tem a ganhar quando se liberta dos grilhões da lógica e da abstração. Finalizaremos evidenciando por um lado que arte e filosofia mantêm suas devidas distâncias, por outro que essas como duas atividades, ainda que distintas, podem se aproximar, ao buscarem no esforço de criação suscitado por uma intuição originária uma linguagem menos generalizante, menos rígida e mais fluente para a explicitação do pensar.

2. Conhecer para além da inteligência e da ação.

Segundo Bergson, sofremos uma espécie de embotamento estético quando observamos as coisas e a vida com um rigor lógico e científico. Em tais circunstâncias, como já antecipado nas discussões anteriores, conduzimo-nos apenas pelas leis da causalidade e da ciência e, para a comodidade da ação, compomos um mundo que só se estrutura sobre pontos fixos, de modo que, por necessidades práticas, ignoramos o ímpeto ininterrupto da vida. Assim, nossa atenção tudo distingue, divide e separa. Nossa percepção desfaz o emaranhado do real, dando contornos, superfícies e limites aos objetos, fornecendo-nos o pontilhado de uma possível ação sobre as coisas e não a própria coisa. Dessa maneira, apreendemos do

real somente os aspectos que mantêm relação com as nossas necessidades. A ação exige que imobilizemos o objeto pelo qual desejamos agir. Nossa percepção nos coloca na presença de objetos que tomamos por invariáveis e imóveis, guiando nossas ações sobre os corpos circundantes, extraíndo deles apenas aquilo que a influencia ou lhe interessa. Sobre esse ponto, nossa incursão por *Matéria e Memória* foi esclarecedora. Também em *O Riso* Bergson assinala:

“Viver consiste em agir. Viver é aceitar dos objetos só a impressão *útil* para a eles reagir de modo adequado: as demais impressões devem ser obscurecidas ou só nos chegarem confusamente, [...], o que vejo e o que ouço do mundo exterior é simplesmente o que meus sentidos extraem dele para esclarecer minha conduta; o que conheço de mim mesmo é o que aflora à superfície, o que toma parte na ação. Meus sentidos e minha consciência só me proporcionam da realidade uma simplificação prática.”²⁰³

De acordo com Bergson, nossa inteligência foi moldada ao longo do trajeto da evolução em simetria com a matéria²⁰⁴, pois ambas surgiram do mesmo movimento de distensão da duração. A matéria tende ao fixo e ao descontínuo e a inteligência por eles se pauta, não apenas por que traz também em si essas tendências, mas porque só assim consegue atuar sobre a primeira e manipulá-la. Logo, o pensamento inteligente abstrai das coisas o aspecto comum, aquilo que não muda ou que ao menos oriente a ação num viés invariável. É por isso que o pensamento intelectual desvia o seu olhar da fluidez temporal e se apoia na

²⁰³ BERGSON, *O Riso*, p.72.

²⁰⁴“L’intelligence est donc tournée vers la matière dans la même mesure que l’instincte est tournée vers la vie. Plus l’intelligence se développe et s’éclaire, mieux elle pense la matière sur laquelle elle a dû se modeler. Dès lors notre connaissance vraie, l’intelligence nous livrera quelque chose de l’essence même dont les corps sont faits. Le bergsonisme n’est pas un matérialisme, mais il est encore moins un immatérialisme.” THIBAUDET, *Le Bergsonisme*, vol III, p. 19.

similitude, na repetição, no descontínuo. Sua função é a de presidir as ações apontando resultados, condensando as mudanças, detendo-se apenas nos pontos de repouso. Sua vocação é essa: estabelecer relações estáveis e produzir instrumentos artificiais. Assim, temos sempre em mira o sólido inorganizado. E mesmo quando inventamos, procedemos pelo arranjo novo de elementos conhecidos. Recíprocos à matéria e, portanto, representando o real de maneira fragmentada e estática, “originariamente, tendemos à fabricação.”²⁰⁵ E fabricar não é criar, não é inventar. A fabricação não gera o novo. Dito isso, uma questão emerge: Como é que então a inteligência se evade da sua condição natural e alcança o movimento da vida?

Na obra, *A Evolução Criadora*, Bergson nos revela que vegetal e animal são os dois principais desdobramentos divergentes do élan, do impulso originário da vida. No vegetal, a consciência e o movimento adormecem, estão entorpecidos, inconscientes. Em contrapartida, no animal, a consciência desperta desdobra-se em duas vias distintas de conhecimento: o instinto, cujo exemplo maior são os artrópodes, e a inteligência, cujo maior sucesso é o homem. Acerca disso, o filósofo observa: “Sobre os dois grandes caminhos que o elã vital encontrou abertos à sua frente, ao longo da série dos artrópodes e da série dos vertebrados, desenvolveram-se em direções divergentes, dizíamos, o instinto e a inteligência”²⁰⁶.

Assim, instinto e inteligência são dois modos diferentes de conhecimento e de ação sobre o mundo²⁰⁷. O primeiro está restrito a um conhecimento específico e invariável, embora perfeito na execução da sua tarefa. Trata-se de um conhecimento inato de uma coisa ou da faculdade de utilizar um instrumento natural, organizado. Sua natureza é preestabelecida, fechada, e, portanto, inconsciente. E embora seja um ato simples de conhecimento, ou seja, conheça as coisas de dentro, seu conhecimento é inconsciente e virtual. Ou seja, enquanto no instinto o conhecimento é ligado à ação, mas permanece inconsciente, ainda que em diferentes gradações, na inteligência, o conhecimento também ligado à

²⁰⁵ BERGSON, *O Pensamento e o Movente*, p. 88.

²⁰⁶ BERGSON, *EnergiaEspiritual*, p.25.

²⁰⁷“En effet, tandis que l’instinct à les yeux fixés sur la vie, l’intelligence tourne les dos à la vie. Elle trahit la vie pour aller à la matière, épouser la direction de la matière”. THIBAUDET, *Le Bergsonisme*, vol III, p. 18.

ação, explicita-se enquanto representação conectada ao agir prático e à escolha: “Podemos então presumir que a inteligência estará preferencialmente orientada para consciência, o instinto para a inconsciência.”²⁰⁸ Ademais, a inteligência é a faculdade de fabricar instrumentos inorganizados, isto é, artificiais. “Nossa inteligência, tal como sai das mãos da natureza, tem por objeto principal o sólido inorganizado.”²⁰⁹ Como frisado diversas vezes nas páginas anteriores, nosso intelecto tem a função estabelecer relações relativas às necessidades da ação e à fabricação das coisas, e não foi, portanto, delineado naturalmente para a especulação. A ação e a fabricação exigem dela uma tendência inversa à especulação, de sorte que ela possa destrinçar o que lhe serve melhor, escolhendo a ação propícia para cada situação. Sua tendência natural é estabelecer relações, talhando, fabricando o que há de melhor para o seu usufruto. Bergson pondera que, na comparação com o instinto, a inteligência apresenta primeiramente um déficit. Mas em virtude justamente da abertura que lhe é constitutiva, ela pode não somente descobrir formas inusitadas e indeterminadas de agir, variando infinitamente o que fabrica, mas, inclusive, ultrapassar as demandas utilitárias. Isso significa que a inteligência humana não está incondicionalmente presa à sua função natural e pode ir além das demandas utilitárias. É importante notar que embora traga consigo inatamente conhecimentos formais, ou seja, um conhecimento não sobre as coisas, mas sobre as relações entre elas, estes conhecimentos não designam cabalmente os modos de ação tal como ocorre com o instinto²¹⁰. Nas palavras do filósofo: “Uma forma, justamente porque é vazia, pode à vontade ser preenchida sucessivamente por um número indefinido de coisas, mesmo por aquelas que nada servem. De modo que um conhecimento formal não se limita praticamente ao que é útil, ainda que seja

²⁰⁸ BERGSON, H. *Idem*, p. 157

²⁰⁹ BERGSON, *A Evolução Criadora*, p. 167.

²¹⁰ Segundo Bergson, um conhecimento formal que é o conhecimento que visa a estabelecer relações entre as coisas, não se limita à utilidade, ainda que seja com essa função que surja no mundo, pois pode superar-se. É por isso que Bergson assinala a superioridade do conhecimento formal da inteligência sobre o conhecimento material produzido pelo instinto.

em vista da utilidade prática que faça sua aparição no mundo. Um ser inteligente traz consigo os meios necessários para superar a si mesmo.”²¹¹

Em outras palavras, a vida não nos confinou aos limites do agir puramente pragmático, A inteligência, em virtude mesmo de sua abertura, pode voltar-se para realidades cujo conhecimento escapa à lógica da funcionalidade, ela pode inventar o conceito, pode abstrair e inventar teorias. Todavia, é próprio de sua natureza, mesmo quando especula, seguir a mesma via usada pelos homens na criação de instrumentos para agir sobre as realidades sólidas. O que explica o fato de especularmos sobre coisas inextensas como se estivéssemos lidando com coisas extensas, uma vez que seguimos a tendência da inteligência, que é fabricar, operar sobre a matéria inerte e sólida. Nas palavras do filósofo:

“Se, portanto, a inteligência tende a fabricar, pode-se prever que aquilo que há de fluido no real lhe escapará em parte e que aquilo que há de propriamente vital no vivo lhe escapará inteiramente.”²¹² O que explica a sua total inaptidão quando lida com as coisas vivas e inextensas.

Assim, mesmo que a inteligência não se limite à fabricação do que é útil ou a talhar a matéria, ou seja, mesmo que ela supere sua tendência fabricadora, e especule, criando conceitos e teorias, ela não vai muito além em suas especulações se não for contagiada pela franja obscura que a cerca. Esta franja concerne a uma outra tendência vital menos bem sucedida na escala evolutiva, digamos assim. Trata-se da intuição. E é ela que, segundo Bergson, ao impregnar a nossa consciência pragmática, poderá nos fazer apreender o que a inteligência tem de insuficiente. Sem dúvida, é preciso que um imenso esforço seja realizado para que ela possa se desviar da sua vocação para a fixidez, para a ação estrita e pontualmente necessária. Sob essa perspectiva é que Bergson observa que sem a inteligência, a intuição teria permanecido sob a forma de instinto adormecido, visto que também ela é uma tendência da vida, embora não tenha se tornado dominante como as duas outras, permanecendo tendência puramente virtual. Logo, além da inteligência e do

²¹¹ BERGSON, *A Evolução Criadora*, p. 164.

²¹² BERGSON, *A Evolução Criadora*, p. 166-167.

instinto, uma outra tendência pertinente ao processo evolutivo, originalmente fundida com as outras, fora interceptada: a intuição, que subsiste como uma franja indistinta em torno da inteligência e que pode envolvê-la. Nas palavras do autor: “[...], em torno do pensamento conceitual subsiste uma franja indistinta que lembra sua origem.”²¹³ Nesse sentido, podemos dizer que com a inteligência ampliada, abre-se a possibilidade de que o instinto, que é simpatia com a vida, mas conectado com atos preciso, desperte e amplie a finalidade dessa capacidade simpática que traz em si, tornando-se -se desinteressado, consciente de si mesmo, capaz de refletir sobre o seu objeto de um modo que a inteligência pura e simples jamais o faria. Uma forma de conhecimento outra, voltada para o interior da vida e não para sua exterioridade, assim advém. Distinta da inteligência que é a vida que olha para fora, no dizer de Bergson, a intuição atualiza-se com esta transmutação das tendências dominantes. Assim, apenas no homem, com a consciência, a intuição torna-se desperta e reflexiva e, portanto, representada. Se o instinto é um conhecimento fechado numa tarefa específica e, portanto, inato, invariável, inconsciente e virtual, a intuição, que é também um tipo de conhecimento interior, consegue transformar a consciência, dilatando-a e aproximando-a mais do objeto que especula. É nesse viés que Bergson, embora aluda a essa ampliação do instinto em intuição, pontua claramente que as duas formas de conhecimento não se confundem, pois intuição é reflexão, é criação²¹⁴.

Assim, é como franja ao redor da inteligência que a intuição se constitui; uma franja que é capaz de percorrê-la e completá-la. Não obstante, se com a intuição a inteligência vai além de si mesma, é ainda desta última que vem o empenho para que esse inebriamento alargue suas fronteiras e para desvendar os caminhos pelo qual se consumará as sugestões que se anunciam com a visão intuitiva: “a inteligência permanece o núcleo luminoso em torno do qual o instinto, mesmo ampliado e depurado em intuição, não forma mais que uma nebulosidade

²¹³ BERGSON, *A Evolução Criadora*, p. 210.

²¹⁴ Seguindo o raciocínio exposto por Worms, Bergson não quer que retornemos ao instinto, trata-se de chegar à intuição e a intuição é a tomada de consciência do sentido da vida. “Instinto é simpatia, é intuição vivida, mas não representada”. WORMS, *Bergson ou os dois sentidos da vida*, p. 243. “É somente pela consciência atual e reflexiva que essa simpatia será intuição”. Idem, p. 243.

vaga”²¹⁵. Tocada por essa franja, a inteligência pode ampliar seu alcance e sua compreensão, para além dos ditames do agir pragmático. A intuição mobiliza a inteligência, impulsionando-a para um outro tipo de agir, para a criação de formas imprevistas.

Nessa perspectiva, a inteligência consegue sair do âmbito da necessidade no momento em que é tocada pela intuição, pois se torna conhecimento consciente, transformador, criador. Por conseguinte, não estamos circunscritos à inércia da inteligência, pois o homem cria, inventa, gera formas inéditas. Quer dizer, a inteligência pode saltar da sua condição fabricadora, superar a sua condição de artífice e tornar-se criadora, pois no homem o élan encontra uma continuidade da criação por meio da intuição.

Quando Bergson considera que o homem não é apenas artesão, artífice, mas é também artista, ele quer nos mostrar que o homem não está recluso apenas à ação e à fabricação. E neste sentido, o artista ultrapassa o *homo faber*²¹⁶, pois ao ser contagiado por um impulso criador, seu domínio sobre a matéria ultrapassa a utilidade e o pragmatismo, e sua ação concentra-se em atualizar o contato que teve com o movimento do ser, com a duração. Destarte, a individualidade dos objetos, dos nossos afetos e da vida de um modo geral nos escapa quando não nos é materialmente útil percebê-la; quando visamos exclusivamente a ação necessária, nossa consciência nos proporciona apenas uma simplificação pragmática da realidade. As diferenças inúteis são apagadas e as úteis acentuadas: “[...], a vida exige que ponhamos antolhos, que não olhemos à esquerda, à direita ou para trás, mas sim reto, à nossa frente na direção que devemos seguir²¹⁷”. No entanto, quando afastamos o véu interposto entre nós e o mundo – processo vivido pelo artista e que o contato com a obra opera em nós - e revivificamos nossa faculdade de perceber, alargando-a, ou seja, quando a intuição aflora, deparamo-nos com um perpétuo devir.

²¹⁵ Bergson, idem, p.193

²¹⁶“Mais l’homme n’est pas seulement artisan, il est artiste. Et l’agenèse de l’oeuvre d’art ne se fait pas hors de nous, dans le laboratoire de la nature. Elle se fait près de nous, dans un laboratoire humaine”. THIBAUDET, *Le Bergsonisme*, vol III, p.34.

²¹⁷ BERGSON, *O Pensamento e o Movente*, p.157.

Mas dizíamos que para que esse contágio com a franja da intuição ocorra é preciso que a inteligência realize um esforço. E esse esforço é o de ampliar a capacidade perceptiva, desligando-a da sua conotação pragmática. Como vimos no capítulo anterior, justamente a arte nos mostra que essa dilatação da faculdade de perceber é possível. O texto do filósofo ratifica: “O que visa a arte, a não ser nos mostrar, na natureza e no espírito, fora de nós e em nós, coisas que não impressionavam explicitamente nossos sentidos e nossa consciência.”²¹⁸ Numa palavra, o artista tem uma visão mais direta das coisas, justamente porque tem sua atenção menos conectada com as demandas da materialidade e com as urgências da sobrevivência. “Quando olham para alguma coisa, veem-na por ela mesma”²¹⁹. A descontinuidade que nos guia na superfície, na verdade encobre a continuidade invariável que se dá mais a fundo, na zona movente. Nesse sentido, podemos considerar que, no âmbito da arte, a apreensão intuitiva do mundo é freqüente. Assim, seguindo Bergson, sem dúvida, somos geômetras, por isso recusamos o imprevisível. Mas, considerando-se a abertura do intelecto, a franja que o rodeia e a possibilidade de que essa franja inebrie a inteligência, também podemos ver como os artistas. “[...] A arte vive de criação e implica uma crença latente na espontaneidade da natureza”²²⁰.

A intuição está na origem da criação artística e com a visão que com ela irrompe, o artista se recoloca no interior do objeto por uma espécie de simpatia, desfazendo-se, por um esforço, a barreira que o espaço interpõe entre ele e o modelo. Dessa maneira, como sustentamos anteriormente, ele é uma amostra de que podemos transcender o nivelamento utilitarista da inteligência e alarga-la, fazendo com que ela se abra para o fluxo ininterrupto da duração, para o núcleo temporal do real. Nesta vertente, o artista através da sua ação sobre a matéria e sob a influência do movimento da duração procurará nos despertar para aquilo que deixamos escapar no dia a dia. A partir da sua intuição, do que dela advém e da simpatia que desperta em nós, ele nos conduz a outras formas de apreensão das coisas e de nós mesmos.

²¹⁸ BERGSON, *O Pensamento e o Movente*, p.159.

²¹⁹ BERGSON, *O Pensamento e o Movente*, p.159.

²²⁰ BERGSON, *Evolução Criadora*, p. 50.

Como dito anteriormente, a inteligência consegue sair do âmbito da necessidade e da repetição no momento em que é atravessada por uma intuição. Quando isso acontece, ou seja, quando o intelecto é atingido por um conhecimento transformador, inventivo e criador que o coloca em movimento, tudo se transforma a sua volta, de modo que ele direciona todo um esforço para compreender e dar forma e significado para aquilo que o tocou de uma maneira tão envolvente e transformadora. Essa experiência desencadeia no poeta, no músico, na atividade artística em geral um afã criador, de modo que ao se debruçar sobre a matéria, ainda que tenha de fabricar, o artista é movido por um impulso que percorre sua atividade. Esse elã, impulsionado por uma visão intuitiva, torna-o capaz de gerar o novo a cada momento, de modo que seus atos passam a ser regidos por uma dinâmica que, ainda que não exclusivamente, é também organização criadora, tal como ocorre na vida. Nesse sentido, podemos dizer que a intuição sensível vivida pelo artista se traduz em obra. Mas é importante frisar que o artista, ao criar, ao mesmo tempo inventa um método, o qual não precisa ser explicitado e nem problematizado. O que importa é o fato de que a intuição por ele vivenciada se traduz em obra concreta, aquela mesma que aguçará naqueles que a fruírem a solidariedade com a visão experimentada pelo autor da obra, - o núcleo enigmático que a origina - tal como ocorre com o sentimento estético da graça suscitado pela dança ou com o despertar que a música propicia em nós. Eis aqui um ponto importante que distancia a intuição sensível do artista da intuição filosófica cujo caráter metódico não pode ser negligenciado. Ponto que abordaremos a seguir.

3. A intuição como método

Sabemos que a intuição tem um significado central no pensamento bergsoniano, pois no decorrer desta filosofia a acepção da intuição torna-se um método rigoroso de conhecimento filosófico. Podemos inclusive afirmar que a própria filosofia de Bergson inicia-se com uma intuição, a qual está, sem dúvida, sempre na base do seu pensamento: a intuição da duração. É neste sentido que Deleuze afirma que

“A intuição é o método do bergsonismo. A intuição não é um sentimento nem uma inspiração, uma simpatia confusa, mas um método elaborado, e mesmo um dos mais elaborados métodos da filosofia. Ele tem suas regras estritas, que constituem o que Bergson chama de "precisão" em filosofia. É verdade que Bergson insiste nisto: a intuição, tal como ele a entende metodicamente, já supõe a duração.”²²¹

Deleuze afirma que a intuição já supõe a duração porque, como o próprio Bergson observa na obra *O Pensamento e o Movente*: “pensar intuitivamente é pensar em duração.”²²² A intuição parte do movimento e percebe este como a própria realidade, isto é, a intuição percebe a continuidade ininterrupta e a produção imprevisível de novidades que está em nós e também ao nosso redor.

Bergson elege a intuição como um método filosófico e como o meio mais apropriado de conhecimento da realidade. Faz isso paulatinamente ou gradativamente, porque a teoria sobre a intuição só surge após a teoria da duração, ou, dito melhor, ela só aparece como problemática explícita na obra *A Evolução Criadora*, isto é, depois da consolidação de noções como duração e memória. Segundo Deleuze, as relações entre duração, memória e impulso vital permaneceriam vagas, do ponto de vista do conhecimento, sem o fio metódico da intuição.

“Porém, embora tais noções designem por si mesmas realidades e experiências vividas, elas não nos dão ainda qualquer meio de *conhecê-las* (com uma precisão análoga à da ciência). Curiosamente, poder-se-ia dizer que a duração

²²¹ DELEUZE, *Bergsonismo*, p.7

²²² BERGSON, *O Pensamento e o Movente*, p.32.

permaneceria tão-só intuitiva, no sentido ordinário dessa palavra, se não houvesse precisamente a intuição como método, no sentido propriamente bergsoniano.”²²³

Com a intuição, Bergson define um método rigoroso e preciso, o que lhe permite sustentar a filosofia como uma disciplina absolutamente "precisa", peculiaridade que sempre faltara aos sistemas filosóficos. Aliás, é justamente por essa porta que Bergson se envereda para criticar a vocação estritamente conceitual e abstrata que pautará a maioria dos filósofos no decorrer da história da filosofia. “O que mais faltou à filosofia foi a precisão”, afirma o filósofo no início da introdução de *O Pensamento e o Movente* ao aludir à tradição filosófica norteadas por concepções abstratas e vastas. Para Bergson, a filosofia incorre em imprecisão quando a inteligência, seguindo sua tendência natural, constrói sistemas estritamente conceituais e abstratos, sem aderir ao seu objeto, marginalizando a concretude da vida e fechando os olhos à duração.

Como abordado nos capítulos anteriores desse estudo, sabemos que a duração é o centro da teoria bergsoniana, não só no sentido de origem de todo o seu movimento de reflexão, mas também como lugar de afluência das diversas trajetórias que o seu trabalho filosófico realiza. Nesta vertente, esclarece Franklin Leopoldo e Silva:

“Ora, a duração é primeiramente o objeto: é o campo noemático que vai provocar a inflexão metódica da reflexão cujo resultado será a instauração da intuição como método filosófico. Justifica-se, portanto a explicitação relativamente tardia da intuição e a problematização do método vinculado a ela.”²²⁴

²²³DELEUZE, *Bergsonismo*, p.8

²²⁴LEOPOLDO E SILVA, F. *Bergson, intuição e discurso filosófico*, ob.cit., pp. 35 e 36.

As observações do comentador vêm ao encontro dos comentários deleuzianos e ratificam a anterioridade da duração. Ou seja, a intuição como método de conhecimento aparece depois de eleito ou descoberto o objeto, e se constitui como o meio para o conhecimento da duração que indubitavelmente está presente ao longo de toda a obra bergsoniana. No entanto, aqui é importante ressaltar que Leopoldo e Silva aponta também o fato de que a duração, enquanto “campo noemático”, provoca uma “inflexão metódica da reflexão”, o que conseqüentemente acaba trazendo a intuição também para o primeiro plano, uma vez que é só por seu intermédio que a duração se apresenta como realidade. Em outras palavras, a duração só é apreendida através da intuição. Neste sentido, quando Bergson se coloca no campo da duração, coloca-se ao mesmo tempo no campo da intuição, de maneira que as duas noções mutuamente se determinam. Por conseguinte, não seria incorreto sustentar que a intuição está presente desde a origem da obra bergsoniana, ainda que não metodicamente problematizada.

Bergson hesitou diante do termo intuição. Ele mesmo nos relata esse titubeio em *O Pensamento e o Movente*. Essa hesitação, inclusive, postergou a decisão em assumir a intuição como a condutora do seu método filosófico. Até porque, argumenta ele, muitos foram os filósofos que, no decorrer da história da filosofia, ao sentirem a incapacidade do pensamento estritamente conceitual, recorreram à intuição. Todavia, a apropriação desse termo tomou uma direção inversa àquela seguida por Bergson, pois estes pensadores apreenderam a intuição como uma faculdade supra-intelectual ou opuseram em maior ou menor grau inteligência e intuição. Além disso, o interesse desses filósofos, de acordo com a leitura bergsoniana, era o eterno, o imóvel, o que escapa ao movimento, fato que indubitavelmente os afasta da perspectiva bergsoniana, para a qual a intuição é a procura, o reencontro com a duração verdadeira. Nas palavras do filósofo:

“A intuição de que falamos, então, versa antes de tudo à duração interior. Apreende uma sucessão que não é justaposição, um crescimento por dentro, o prolongamento

ininterrupto do passado num presente que avança sobre o porvir. É a visão direta do espírito pelo espírito. Nada mais de interposto; nada de refração através do prisma do qual uma das faces é o espaço e a outra é linguagem. Ao invés de estados contíguos a estados, que se tornarão palavras justapostas a palavras, eis a continuidade indivisível e, por isso substancial, do fluxo da vida interior. Intuição, portanto, significa primeiro consciência, mas consciência imediata, visão que mal se distingue do objeto visto, conhecimento que é contato e mesmo coincidência.”²²⁵

Bergson nos mostra que há uma distância intransponível entre a intuição bergsoniana, tal como concebida por ele e a intuição abordada pelos demais filósofos, todavia a palavra intuição é ainda a mais apropriada para definir o seu método filosófico. Esse método desvela a realidade da duração e aponta os limites do método discursivo da inteligência. Nesta filosofia, a intuição deve ser tomada como o meio de conhecimento primordial da realidade, uma vez que só ela pode realmente apreender o movimento concreto da duração. Ela é o meio que permite à filosofia refletir sobre o real e sua temporalidade inerente, e, além disso, é ela que nos faculta rechaçar de forma crítica uma tradição filosófica que confinou o real numa dimensão abstrato-conceitual e uma história do pensamento que gerou uma série de falsos problemas.

Sob esse registro, tal como enfatizado por Deleuze, a intuição efetivamente não é sentimento, afeto, ou instinto²²⁶, muito menos o relaxamento do espírito. Pelo contrário: intuição é reflexão, criação, tensão, tarefa árdua do pensamento que é tomado pela vontade de decifrar e de atualizar àquilo que o colocou em ação, em movimento. Essa intuição, na medida em que se caracteriza

²²⁵ BERGSON, *O Pensamento e o Movente*, p.29.

²²⁶ [...] a intuição, isto é, o instinto tornado desinteressado, consciente de si mesmo, capaz de refletir sobre seu objeto e de ampliá-lo indefinidamente.”BERGSON, *A Evolução Criadora*, p191.

como um meio ou um processo de tocar a realidade movente e dinâmica, nos conduz a uma filosofia para a qual conhecer não se reduz à descoberta ou à contemplação de algo, mas à penetração do objeto, ao mergulho de uma realidade viva e concreta.

Essa intuição não é espontânea. Ela pode ser cultivada e metodicamente desenvolvida, mas não se dá a esmo, nem com facilidade. Pelo contrário, para que a intuição advenha é preciso que a nossa consciência escale de volta a inclinação dos hábitos intelectuais, contraídos no contato com a matéria e seu objetivo de dominá-la. Essa conversão no modo de encarar o mundo exige uma conversão no nosso modo de pensar. É preciso, pois, que a inteligência se esforce para transmutar sua natureza, aquela mesmo que viemos enfatizando por essas linhas, a saber, a vocação para o recorte utilitário, a ênfase na fixidez, a incapacidade de mergulhar na dinâmica temporal entro e fora de nós. É preciso que a atenção também se converta e se direcione para a vertente do que do que é praticamente inútil, do que não está em conexão com as demandas da eficácia: “A atenção é o mecanismo seletor da percepção é ela que faz com que vejamos no real apenas aquilo que preenche nossas expectativas de ação”²²⁷ Para que a experiência intuitiva possa irromper é necessário que a inteligência se desvie da sua intencionalidade pragmática. Objetivo que não é alcançado sem dificuldades. A experiência que o artista parece viver mais assiduamente, a de uma atenção não comprometida com a urgência da ação, deve tornar-se escopo da atitude filosófica; a mudança do seu modo de operar o pensamento propicia que o filósofo se revele portador de um “interesse desinteressado”, de modo que se torne também ele portador de uma percepção mais dilatada, a qual repercute na inteligência e potencializa a abertura a ela inerente, instauram-se assim as condições possíveis para a intuição. Nesse sentido, o pensamento encontra condições de transmutar-se e de inserir-se na realidade contínua da mudança e do tempo. Esse alargamento do campo perceptivo, que se delineia como pré-condição para que a intuição aflore, consiste, como antes discutido, numa proximidade inequívoca entre a arte e a filosofia:

²²⁷ LEOPOLDO E SILVA, Bergson , Proust, tensões do tempo”, in Tempo e História, p. 145

“É por nos proporcionar esta espécie de excedente de percepção e de compreensão sobre o mundo e sobre nós que a obra de arte se faz portadora de saber, e é isto que a aproxima da filosofia, guardada sempre a distância entre os dois modos de apreensão e de expressão da verdade em diferentes gêneros de discurso.”²²⁸

Ademais, para que o nosso espírito abandone os hábitos estritamente conceituais nas especulações, é preciso que em cada novo problema filosófico o esforço se proponha a rejeitar as soluções prontas e se ponha a procurar para cada novo problema novos caminhos para solucioná-lo. É justamente esse esforço de converter a especulação que prolonga o *modus operandi* ligado à ação prática numa especulação concreta e mais próxima da vida que possibilitara a conversão da filosofia. Portanto, essa conversão exige força, ânimo, uma vez que o pensamento tende a estacionar nas soluções rápidas e pré-estabelecidas.

Ao irromper, a intuição, de início obscura e incompreensível, aos poucos dissipa obscuridades: “Estas [*as ideias obscuras e intuitivas*] podem começar por serem interiormente obscuras; mas a luz que projetam a seu redor volta por reflexão, penetra-as cada vez mais profundamente; e têm então o duplo poder de iluminar o resto e de se iluminarem a si mesmas.”²²⁹ Neste sentido, só a intuição pode preencher e apreender o que os dados da inteligência têm de insuficiente, completando a inteligência, auxiliando-a, iluminando-a na apreensão do objeto. A inteligência por si só não chegaria a esse ponto; daí que o esforço de ultrapassar-se, ou a conversão da atenção, revela-se crucial. Mas uma vez efetivada a apreensão intuitiva, é preciso que ela se atualize, que ela tome uma forma, seja enquanto pensamento, seja enquanto obra. Processo em que a atuação e o esforço da inteligência são cruciais.

²²⁸ LEOPOLDO E SILVA, Bergson, Proust, tensões do tempo”, in Tempo e História, p. 142

²²⁹BERGSON, *O Pensamento e o Movente*, p.34.

A intuição consiste, portanto, na visão de uma realidade que é virtualidade. Para atualizá-la, inventá-la é necessário um esforço; “Nenhuma solução será deduzida geometricamente de outra.”²³⁰ Não se pode restituir uma intuição com elementos preexistentes, nem se pode compreender uma intuição sem esforço ou recompô-la com antigos elementos. Aqui é importante nos determos nesse ponto. O esforço para atualizar uma intuição sem dúvida se realiza em graus diferentes, em alturas diferentes, e conseqüentemente produz em diversas filosofias resultados diversos, que não coincidem entre si, embora não sejam inconciliáveis. O trabalho, o processo de atualização do que foi aprendido por um instante intuitivo é árduo, demanda tempo, espera e elaboração. Neste sentido, a intuição bergsoniana nada tem a ver com contemplação, mas sim com ação, tensão e esforço. Contemplação é sinônimo de imobilidade, repetição. É a ação ou determinados atos – os quais diferem daqueles conectados com os imperativos práticos – que nos inserem no movimento e no processo de criação, de invenção do novo.

“A intuição exige um trabalho longo e difícil. É necessário chegar aos limites da experiência humana, ora inferiores, ora superiores, para atingir os puros planos material, vital, social, pessoal, espiritual, através dos quais o homem se compõe.”²³¹

Bergson recusa a dimensão estática do pensamento, privilegiando a experiência qualitativa que, a rigor, não pode ser transposta ou traduzida pela linguagem comum, nem pela linguagem conceitual. E aqui nos encaminhamos para um outro ponto, que é o da comunicação do intuído. Uma vez que a intuição não é quietude ou contemplação, o que ela deflagra são atos diversos e complementares que permitirão a superação das vias instituídas da expressão e do pensar. Dessa maneira, conseguimos tomar da intuição vistas múltiplas, complementares e não

²³⁰BERGSON, *O Pensamento e o Movente*, p.29.

²³¹LAPOUJADE, *Potências do Tempo*, p.60.

equivalentes. Conseqüentemente, para cada novo problema, um novo esforço. “Tensão, concentração, tais são as palavras pelas quais caracterizamos um método que requer do espírito, para cada novo problema, um esforço inteiramente novo.”²³² É preciso vencer, superar a resistência da matéria, ultrapassar as formas rígidas e fixas que se interpõem entre o indivíduo e sua consciência. A intuição é ato simples, mas não único, e sim uma série indefinida de atos. Mas, essa simplicidade da intuição não exclui uma multiplicidade qualitativa e virtual, direções diversas nas quais ela se atualiza, pois a intuição implica uma pluralidade de acepções, pontos de vista múltiplos irreduzíveis. Afirma Bergson:

“Acerca daquilo que não é abstrato nem convencional, mas real e concreto, com mais forte razão acerca daquilo que não é reconstituível com componentes conhecidos, acerca da coisa que não foi recortada no todo da realidade pelo entendimento nem pelo senso comum nem pela linguagem, não se pode dar uma ideia a não ser tomando dela vistas múltiplas, complementares e não equivalentes.”²³³

Serão necessários esforços múltiplos para alcançar a visão intuitiva, substancialmente virtual, e uma nova multiplicidade de esforços - de caráter criador porque afinal é com o movimento da criação que simpatizamos ao experiencarmos a intuição - para atualizar as significações com as quais coincidíramos pela visão intuitiva. Nesse sentido, no texto *Introdução à Metafísica*, o filósofo afirma: “Chamamos aqui de intuição a simpatia pela qual nos transportamos para o interior de um objeto para coincidir com aquilo que ele tem de único e, por conseguinte, de inexprimível.”²³⁴

²³²BERGSON, *O Pensamento e o Movente*, p.101.

²³³BERGSON, *O Pensamento e o Movente*, p.31.

²³⁴BERGSON, *O Pensamento e o Movente*, p.187.

Aliás, essa passagem nos permite analisar os termos simpatia e intuição, sob a ótica das ponderações de David Lapoujade, pois ele chama a atenção para o fato de que a simpatia bergsoniana consiste em algo superior, que ultrapassa a condição de uma ilustração ou uma metáfora. É o que faremos agora.

4. Intuição e Simpatia

Em seu texto, *Intuição e Simpatia*, que compõe a obra *Potências do Tempo*, David Lapoujade analisa a relação existente entre a simpatia e a intuição: dois termos que parecem se confundir na obra de Bergson, mas que como veremos, têm definições distintas sem que deixem de se compor como dois movimentos que se complementam. Ou seja, sob o prisma do comentador, é através da simpatia que a vida e a matéria se tornam consciência, duração, mas é através da intuição que o espírito se descobre como duração. A questão de Lapoujade vem assim a propósito: “[...] o que significa a simpatia de que fala Bergson com relação à intuição?”²³⁵.

Sabemos que Bergson define a intuição como um meio de se colocar no objeto, como uma espécie de simpatia espiritual, enfim, uma maneira de coincidir com o que o objeto tem de único. Lapoujade chama a atenção para o fato da simpatia bergsoniana não se restringir a uma mera ilustração ou a uma metáfora da intuição. Na verdade, afirma o comentador, a simpatia é um complemento metodológico indispensável na teoria da intuição, pois é ela que permite a passagem do exterior para o interior das realidades, ou seja, dos objetos, de modo que possamos apreendê-las de dentro. Neste sentido, Lapoujade coloca a seguinte questão: “o que quer dizer passar para o interior, apreender de dentro?”²³⁶ Essa questão, conseqüentemente, faz emergir outras dúvidas, as quais devem ser respondidas, antes de se chegar à conclusão das relações existentes interioridade e exterioridade. É preciso antes saber se a simpatia se distingue dos atos de intuição e se há para ela um estatuto metodológico distinto da intuição. Ou seja, qual o lugar e a função desse afeto – a simpatia – no método filosófico bergsoniano?

²³⁵LAPOUJADE, *Potências do Tempo*, p.51.

²³⁶LAPOUJADE, *Potências do Tempo*, p.52.

Como dito antes, Bergson define a intuição como uma simpatia espiritual, uma maneira de penetrar no objeto e coincidir com o que ele tem de mais único e interior. Esse contato com o interior do objeto é o que permite o salto intuitivo, que consiste justamente na apreensão da realidade como pura duração, movimento, mudança imprevisível. Em contraposição a ele, a simpatia apreende uma intenção interior a essa duração. Nesta vertente, a intuição diz respeito exclusivamente ao espírito, ou seja, visão direta do espírito pelo espírito ou reflexão do espírito sobre si mesmo e circula pelo universo em seus diversos níveis e graus. A intuição é reflexão, mas para atingir outras realidades, “procede por simpatia”²³⁷, que pode ser definida como a apreensão de uma intenção interior, movimento por meio do qual cada uma realidade se torna espírito. Diz o autor: “A intuição em Bergson não é uma intuição sensível.”²³⁸ Ou seja, a intuição não é afeto, mas reflexão. Mas este fato não a impede de se abrir, através da simpatia, para outros níveis da realidade, isto é, atingir a extensão, a matéria, a vida, a sociedade.

Assim, a simpatia desempenha um papel importante na intuição: ela separa a intenção espiritual do vital, permitindo constitui-lo em tendência-sujeito no interior da metafísica, ou seja, através da simpatia, a vida se torna sujeito para a metafísica como espírito ou consciência. Ou seja, é a simpatia que torna a realidade exterior acessível à intuição, ou em poucas palavras, o vital deixa de ser exterior à esfera do espírito, o que explica o fato da intuição toma-lo como objeto. Noutros termos, a intuição permanece sendo a apreensão da realidade como duração, mas recebe da simpatia a extensão que lhe permite se desdobrar como método geral. Compreende-se, portanto, o que Bergson quer dizer quando enxerga na simpatia a maneira de passar para o interior das realidades. A simpatia recebe da intuição sua condição, enquanto que a intuição recebe da simpatia sua extensão e sua generalidade. Inclusive, é importante destacarmos que a simpatia percorre a matéria, extraindo dela o elemento espiritual. Aliás, o que constitui o espírito da matéria é

²³⁷LAPOUJADE, *Potências do Tempo*, p.53.

²³⁸LAPOUJADE, *Potências do Tempo*, p.53.

sua duração. Ou seja, as coisas materiais também duram, visto que no registro bergsoniano a duração é o elemento espiritual do material, do vital e do social.

Para Lapoujade, a relação entre simpatia e intuição resulta na instauração de uma comunidade interior de movimentos. “O elemento espiritual da matéria é o movimento como realidade indivisível.”²³⁹ O espírito simpatiza com a matéria na medida em que a apreende não como coisa, mas como movimento. Assim, o movimento da matéria torna-se espírito. Não temos nenhuma necessidade de recorrer à simpatia quando o espírito tem uma visão direta e imediata de si mesmo. Todavia, quando o espírito precisa apreender outras realidades, como a matéria, ele precisa se prolongar em simpatia. Essa simpatia, destaca Lapoujade, repousa em um raciocínio por analogia: “Ela (a simpatia) possui o mesmo rigor de uma analogia clássica, embora não baseie seu raciocínio sobre os mesmos princípios.”²⁴⁰

A analogia clássica é definida como uma igualdade de relações, cuja função é estabelecer uma semelhança entre termos diferentes. A analogia bergsoniana se distingue rigorosamente da analogia clássica, pois não se baseia mais em termos fixos, estanques, mas em movimentos e tendências. Em outras palavras: em Bergson, só há analogia entre movimentos ou tendências. A analogia não é estruturada por uma medida, um rigor matemático e racional, pois, o movimento não é mensurável. Neste sentido, ao recorrer ao raciocínio analógico, o metafísico adere ao movimento em sua realidade: “Se a analogia bergsoniana é uma analogia entre tendências, isso quer dizer que ela estrutura não o semelhante, mas o comum.”²⁴¹ O que significa que não é mais a semelhança exterior e suas relações, mas uma comunicação interior entre tendências ou movimentos. Novamente Lapoujade:

“A analogia estabelece-se sempre dinamicamente entre nossas próprias tendências, percebidas intuitivamente, e as do universo (social, vital, material) projetivamente

²³⁹ LAPOUJADE, *Potências do Tempo*, p.55.

²⁴⁰ LAPOUJADE, *Potências do Tempo*, p.56.

²⁴¹ LAPOUJADE, *Potências do Tempo*, p.58.

concluídas. Somos análogos ao universo (intuição); inversamente o universo é análogo a nós (simpatia). A analogia recobre esse domínio[...].”²⁴²

Por meio da intuição, o homem é atravessado e contagiado pelo movimento da vida e pelas memórias que preenchem sua interioridade. E é justamente a intuição que busca no fundo do homem as tendências “não humanas” que o constituem. “Não humanas” porque essas tendências não se ligam mais àquilo que é humanamente útil ou do interesse exclusivo da ação humana, mas à pura duração. “No fundo do homem não existe nada de humano.”²⁴³ Nossa condição humana está enraizada na ação, na inteligência, no agir sobre a matéria. É por isso que a intuição exige o esforço, pois é preciso que a nossa percepção se estenda, se alargue, a ponto de às vezes ultrapassar-se a si mesma, para reconstitui-la artificialmente. Essa reconstituição se dá com elementos representativos, simbólicos, artificiais e pequenos, se comparados à amplitude e à completude da intuição.

Se a analogia clássica, aquela que introduz semelhança no interior daquilo que difere, atribui primazia ao semelhante, a analogia bergsoniana tem o suporte da intuição, no sentido de que podemos encontrar o que há de espírito ou de duração no interior de uma realidade exterior, comparando-a com o que ela tem de comum com a nossa interioridade. Consequentemente, é a intuição que determina previamente o que há de comum entre a nossa interioridade e uma realidade externa. É porque o outro (a duração) – aquilo que Lapoujade chama de não humano – está em nós que podemos encontra-lo no exterior sob a forma de consciência ou de intenção. Portanto, se a intuição não nos parece estranha, é graças à simpatia que instauramos com nós mesmos, e que nos familiariza com essas alteridades, pois através da simpatia conseguimos encontrar o que há de espírito ou de consciência no interior de algo, determinando o que ele tem em comum conosco. Trata-se, portanto,

²⁴²LAPOUJADE, *Potências do Tempo*, p.59.

²⁴³LAPOUJADE, *Potências do Tempo*, p.60 (o autor citando Bergson).

de uma relação interior e não de semelhança exterior, afirma Lapoujade. Outro ponto importante que o comentador destaca é o fato de que a simpatia bergsoniana não se restringir apenas à simpatia que sentimos em relação aos outros, mas também em relação a nós mesmos.

“A intuição é aquilo que pelo qual entramos em contato com o outro em nós (o material, o vital, o social). Nesse sentido, ela permanece uma relação de si para si, e não pode ser nada mais do que isso. Inversamente a simpatia entra em relação com um outro, podemos até mesmo dizer que ela entra no interior desse outro projetando nele nossa interioridade, revelando nele uma direção, uma intenção, uma consciência que são também os movimentos da nossa própria alteridade interior.”²⁴⁴

Em outras palavras, a intuição, visão imediata do espírito pelo espírito, capta os diversos graus da duração da matéria, da vida, da sociedade em geral, enquanto que a simpatia, através dela, a vida e a matéria se tornam consciência, duração. “Se o espírito pode se tornar matéria – através da intuição –, então a matéria pode se tornar espírito – através da simpatia.”²⁴⁵

Em resumo, só a intuição pode nos colocar em contato com durações diferentes da nossa, isto é, em contato com os mais distintos graus da duração na matéria, na vida, na interioridade, mas é a simpatia que nos faz adentrar no outro, na exterioridade, propagando a intuição em alteridade.

Essa alusão às considerações de Lapoujade permitiu-nos visualizar as consonâncias e as dissonâncias entre intuição e simpatia em Bergson, experiências

²⁴⁴LAPOUJADE, *Potências do Tempo*, p.65-66.

²⁴⁵LAPOUJADE, *Potências do Tempo*, p.66.

ou sentimentos que inebriam o trabalho do artista e do filósofo, embora de forma diferente. Neste sentido, cabe aqui examinar essa diferença.²⁴⁶

5. Intuição filosófica e intuição artística

Vimos que a intuição nos conduz para o interior de nós mesmos, da vida e dos objetos que nos rodeiam e que esse contato não se dá de maneira simples e fácil, uma vez que há uma conversão da nossa percepção habitual nesse percurso e é justamente essa conversão que possibilitará o alargamento da inteligência em direção à intuição, a qual não seria alcançada sem essa transmutação perceptiva. Isto porque nosso olhar está habituado às coisas justapostas uma nas outras, e não organizadas entre si. O pensamento, uma vez tocado pelo ato intuitivo, logra ultrapassar o campo representativo e espacial, inserindo-se na realidade movente. Processo que, segundo Bergson, assume a conotação de uma violência contra o pensamento intelectual, mas que propicia o advento de uma visão que atravessa do véu da instrumentalidade. Entretanto, o resultado desse inebriamento da inteligência pela intuição culminará em resultados e caminhos distintos, caso estejamos no âmbito da arte ou da filosofia. Assim, é importante esclarecermos o modo pelo qual se desdobra a intuição na atividade artística e na atividade filosófica. Nosso intuito aqui é aproximar essas duas atividades humanas e também destacar suas diferenças.

O artista, com seu olhar menos instrumental para o mundo, está mais voltado para as coisas exteriores, porque é através da matéria que ele nos desvela a fluidez das coisas que nos escapa no dia a dia. Assim, mesmo quando ele intui, ou seja, mesmo quando ele converte sua atenção instrumental na direção daquilo que é inútil do ponto de vista da ação e da sobrevivência, ele permanece ligado à matéria. Ela é seu instrumento, embora o movimento que o impele a agir seja pura duração.

²⁴⁶ Esta leitura parece distanciar-se de certas afirmações sustentadas em nosso estudo, uma vez que vemos insistindo na intuição como uma visão que nos remete ao concreto e como uma experiência vivida pela inteligência alargada por uma percepção mais aguçada ou por uma sensibilidade mais profunda, como aquela do artista. No entanto, ela tem aqui sua importância, sobretudo pelo fato de que adiante distinguiremos a intuição filosófica da intuição artística. Ou seja, se essa última é puramente sensível, a primeira implica o percurso da reflexão. E nesse sentido, a referência à leitura de Lapoujade não vem contraditar a nossa, inclusive, porque ancorados em Deleuze e Leopoldo e Silva sustentamos anteriormente o caráter reflexivo da intuição bergsoniana.

E é por intermédio da reconfiguração da matéria, que ele nos desperta para aquilo que nos parece indizível, sugerindo a realidade por ele captada. Neste sentido, o artista mergulha diretamente no concreto, o que não o livra do esforço e dos obstáculos, visto que o elã que o impulsiona também se depara com resistências e dificuldades, tal como ocorre na marcha vital. Numa palavra, ancorado a um objetivo, atualizar a coincidência com o núcleo movente do real que lhe fora de algum modo revelado na intuição, sua atividade transforma a materialidade, pois ele a transforma em obra e inscreve nela as significações virtuais que vislumbrara, ainda que essas ao se atualizarem revelem-se como manifestações imprevisíveis e sempre permaneçam aquém das tendências vislumbradas. Vemos pois que o artista vai da intuição sensível à consecução da obra e é por meio da sua criação material que ele nos sensibilizará com um conhecimento do real que ultrapassa as perspectivas dentro da qual comumente nos movemos. Ademais, a forma artística, resultante de um processo criador, continua emanando, a partir de uma forma sensível e acabada, múltiplas significações, uma vez que ela não se circunscreve a uma finalidade específica e restrita como os objetos resultantes do puro ato fabricador.

Nesse sentido, podemos dizer que as significações vislumbradas pelo artista em sua visão intuitiva inscrevem-se no ato organizador que engendra a obra e prolongam-se para além da sua forma final. Por outro lado, é no contato com a obra enquanto realidade sensível que nos aproximamos do intuído que precede e reverbera para além da forma acabada da obra. Com ela simpatizaremos. É a realidade sensível da construção artística que nos remeterá à intuição, a qual nela se atualiza, ao mesmo tempo que a ultrapassa. Podemos dizer que o artista desencadeia naquele que entra em contato com a sua obra a possibilidade de pensar o inesperado, de reencontrar em si mesmo o insuspeitável, e que todo esse processo se dá no campo do sensível. O artista produz um conhecimento acerca do real que transcende os esquemas cristalizados com os quais estamos habituados e que, pela perspectiva cotidiana, parecem nos bastar. Nesse sentido, ele não difere do filósofo. Mas o artista conduzirá a sua intuição à instauração de uma realidade sensível – e,

portanto, material - e é por meio dela, que sentiremos em nós a mobilização dos afetos e que acederemos a esse saber outro que a percepção excedente deste homem criador nos revela. É o contato com a obra sensível, a simpatia que nos põe na direção da intuição originária do artista.

O filósofo, assim como o artista, também precisa empreender o esforço de exercitar uma percepção mais alargada e menos coadunada às exigências pragmáticas da vida, sem a qual a intuição não adviria jamais. No entanto, ele deve fazê-lo metodicamente, enfrentando e criticando os obstáculos oferecidos pela inteligência e pela especulação, quando esta se erige submetendo-se aos cânones do pensamento geométrico. Parafrazeando Bergson, à filosofia cumpre revelar as condições gerais da observação direta, imediata, de si por si, ela vai “metodicamente em busca do tempo perdido.”²⁴⁷ Isso quer dizer que antes de coincidir de pronto com o fluxo do real e de explicitar sua natureza por meio de atos inventivos sobre a matéria, no percalço de uma forma sensível e reveladora, tal como convém ao artista, o filósofo necessita problematizar os obstáculos oferecidos pela inteligência, evidenciando os equívocos por ela cometidos, aqueles que perseveraram pela história da filosofia e que afastaram o pensamento especulativo da realidade do ser. Sob essa perspectiva, a crítica à inteligência é parte do método, questão sobre a qual o artista não tem porque se deter, uma vez que ele se inscreve direto na luta com a materialidade. No caso do filósofo, somente após percorrer o caminho negativo da crítica, é que ele logrará criar ou instaurar o pensamento suscitado pela intuição. Ou seja, como o objeto da filosofia é a realidade do espírito, e nisso ela se afasta da ciência, como vimos, é preciso inspecionar o que afasta o espírito dele mesmo porque essa análise também é exigida pela plena compreensão dessa realidade. Não cabe à filosofia, uma vez dado o contato do espírito com o espírito, limitar-se a agir ou a criar a partir da matéria, da sua matéria que é a linguagem e a escrita. Nesse caso ela em nada diferiria da literatura. Mas ela é, antes, atividade reflexiva e não pode, pois, se esquivar do percurso metódico. Nesse sentido, vale insistir: diferentemente do artista que se insere diretamente no núcleo movente do real, a

²⁴⁷ BERGSON, O Pensamento e o Movente, p. 22.

filosofia não pode ignorar a apreensão primeira que temos da realidade e precisa interrogar as razões da imobilidade que prepondera seja na apreensão perceptiva ou inteligente. Leopoldo e Silva assim o diz: “a filosofia apela para a inteligência: porque o conhecimento filosófico necessita familiarizar-se com as manifestações superficiais da realidade, aquelas mesmas acessíveis à inteligência para ultrapassar criticamente, através dos fatos, a visão intelectual através da intuição.”²⁴⁸

Em síntese, a filosofia que se orienta pela intuição, tal como a bergsoniana, visa compreender e coincidir com o real em sua dimensão temporal e movente, com o fluxo vital dentro e fora de nós, com a duração enfim. Experiência que está também na origem de uma obra de arte. Mas esse mergulho no concreto só poderá ser atingido por uma via metódica, ou seja, há que se cumprir antes o caminho da crítica e a explicitação dos limites e equívocos da inteligência. Essa crítica aos obstáculos intelectuais evidencia que percurso o filósofo deve percorrer para chegar a um pensamento que traz à luz o que a intuição revela. Em suma, se a filosofia, tal como concebido por Bergson, reporta-se à intuição, podemos afirmar o mesmo acerca da atividade artística, mas a atualização do encontro ou do contato com o real propiciado pela intuição ocorre de modo diverso e conduz a resultados diferentes para cada um deles. Ao ser contagiado por um impulso criador, o artista anseia por atualizar, por representar na matéria o contato que teve com esse impulso. Ele vai do contado com o movimento criador ao ato da criação: “Diríamos então que a arte não revela o porquê da intuição (sua gênese na relação conhecimento/ontologia); ela se põe diretamente no sentido do elã, e vai da profundidade interior do sujeito à interioridade do movimento absoluto.”²⁴⁹ A intuição na filosofia conduz também à criação, à ação inventiva que se traduz em pensamento especulativo, mas ela não pode negligenciar a explicitação do método pelo qual chega a essa atividade criadora. A ela cabe indagar o porquê das limitações da inteligência; à arte cabe o mergulho direto no fazer-se criador. E Bergson não deixa de sustentar que a filosofia, num certo sentido, vai além da arte.

²⁴⁸ Leopoldo e Silva, F. Bergson, Intuição e discurso filosófico, p. 324

²⁴⁹ Idem, p. 324

Primeiro porque ela nos permite compreender a gênese e o porquê da intuição, ou seja, ela vai “metodicamente em busca do tempo perdido”. Depois, e conseqüentemente, porque se a arte, como a literatura, por exemplo, nos permite conhecer a alma no concreto, à filosofia cabe expor “as condições gerais da observação direta, imediata, de si por si.”²⁵⁰

Como já dissemos, a despeito das diferenças acima mencionadas, a arte tem um lugar privilegiado na filosofia bergsoniana porque o artista tem contato com algo que o ultrapassa e expressa sua intuição na produção de suas obras. Sua vocação, ou seja, sua tendência a exercer uma atenção menos focada nas urgências utilitárias, torna-o mais propenso ao contato com a heterogeneidade movente do real, com a duração. No entanto, no plano da expressão, ainda que ele não se atenha a isso, ele é obrigado a retornar ao universo da fabricação. Neste sentido, o artista também é um artesão, pois ele precisa, através da sua técnica e da inteligência, contornar a resistência da matéria, dando forma a algo original e inédito. Certamente é o intuído que o músico, o literato, o pintor buscam recuperar na confecção da sua obra, desfazendo-se da barreira que o espaço interpõe entre eles e o que eles querem manifestar; recolocam-se, assim, no interior do objeto por uma espécie de simpatia e por intermédio do esforço, o que permite romper a barreira que o espaço interpõe entre eles e o que ele procuram exprimir. Com efeito, uma vez impelido pela intuição, o artista deverá reconfigurar a matéria. O que por sua vez demanda esforço, pois a clareza da ideia intuída vai se impondo com o tempo, com a elaboração da obra. Nesse sentido, o criador da obra de arte, que é fabricante, mas também organizador, vai além do *homo faber*; este último apenas fabrica ou repete uma forma. Já o artista, ao iniciar o processo de elaboração de sua obra, gera o novo e inscreve o virtual no atual. Isso porque, como antes frisado, na origem dos seus atos está uma intuição que o divorcia dos atos coadunados à finalidade prática.

Assim, a intuição artística também dependerá da inteligência para alcançar a expressão. Parafraseando Bergson, a libertação do espírito do espaço, no caso da arte, não é completa. O artista, como qualquer homem normal, está preso ao

²⁵⁰ Bergson, O Pensamento e o Movente, p. 23.

espaço e precisa ultrapassar os sentidos cristalizados, generalizados e enrijecidos para dar forma à intuição apreendida. É, pois, importante observar que o objeto criado pelo artista não é a pura duração. O artista não pode nos expressar diretamente a duração, pois precisa dos meios materiais para se expressar. Ademais, a intuição só se transforma em obra porque há mediação simbólica. “O fato de um artista recorrer a uma linguagem já é indício de que a sua estrutura perceptiva não está totalmente ligada à realidade puramente qualitativa da duração. E não há como ser de outra maneira: tanto quanto as pessoas mais comuns, a percepção do artista também é pragmática em relação á vida.”²⁵¹ Em outras palavras, o artista é impelido a criar por que é contagiado por uma intuição que o impulsiona a lutar contra a resistência da matéria, mas ele não se desprende totalmente do espaço, da inteligência, pois precisa deles para viver e dar forma a uma ideia intuída.

É preciso notar, que uma filosofia que advenha como criação radical, suscitada pela experiência da intuição, também não vingará sem uma luta constante contra os limites de expressão da própria inteligência. Tal com ocorre com o artista, o filósofo também precisará enfrentar o embate da inteligência com os caminhos da expressão. E isso nos coloca em direção a uma nova aproximação entre esses dois registros, a despeito dos limites e das diferenças que os distanciam.

Na obra *O Pensamento e o Movente*, Bergson evidencia que o trabalho que permite atualizar a intuição é árduo, pois a duração exprime-se sempre em extensão. Isso significa que as tendências do movimento apreendidas pela intuição são obscuras e paulatinamente vão ganhando formas e contornos. Mas ocorre que as formas cristalizadas e estabelecidas, forjadas nos moldes do agir prático, podem comprometer ou fazer naufragar inteiramente esse processo paulatino de elaboração e de atualização desses significados. É o que ocorre com uma intuição que precisa ser expressa em palavras, por meio dos instrumentos linguísticos, mais especificamente em conceitos plenamente coadunados a uma inteligência que especula como se agisse sobre os sólidos.

²⁵¹JOHANSON, I. *Arte e Intuição: a questão estética em Bergson*, p. 40.

O risco que assim aflora é o de perder-se a intuição original: “[...], e a intuição, como todo pensamento, acaba, por se alojar em conceitos.”²⁵² Nesta senda, é que Bergson alertará sobre a necessidade de afastar os conceitos prontos e criar conceitos novos, talhados na medida do objeto e não reconstituir o objeto com elementos ou conceitos conhecidos. Isso implicará uma luta com a linguagem, que é matéria. Ou seja, tal como o artista – seja ele pintor, escultor, poeta -, o filósofo não pode se esquivar do embate com os limites da materialidade. É a linguagem, assim como no caso do literato, é a materialidade do filósofo.

A seguir, problematizaremos os caminhos possíveis para que a intuição filosófica possa ser expressa na filosofia de modo que a mediação ou o modo de expressão não expurgue totalmente a duração.

6. A ambiguidade da linguagem

Como antes frisado, em *A Evolução Criadora*, Bergson afirma que a inteligência fabricadora jamais se detém sobre uma única forma de uma coisa, tomando-a por indefinível, variável e provisória. Assim, a matéria é um imenso tecido que se pode talhar e recoser em diversas partes ilimitadas, representando-a em diversos símbolos. Isso significa que a matéria pode adquirir uma forma indefinida de coisas. Ou seja, a fabricação e a ação têm formas alteráveis.

Segundo Bergson, o homem é um ser essencialmente social e fabricante. A natureza, ao lhe recusar instrumentos já prontos e inatos, deu-lhe a inteligência e o poder de inventar e construir instrumentos, isto é, agir sobre a matéria bruta indefinidamente. Em virtude da ação e da fabricação terem uma forma variável na sociedade humana, é preciso, portanto, uma linguagem cujos símbolos que não são infinitos, sejam extensíveis a uma infinidade de coisas. Assim, o homem inventou a linguagem ou os signos para se comunicar uns com os outros, para organizar o mundo das coisas e dos objetos, de modo que, sem a linguagem, a inteligência teria ficado encravada nos objetos materiais que tinha interesse em considerar, ou seja, teria permanecido exterior a si mesma. Segundo Bergson, a

²⁵² BERGSON, *O Pensamento e o Movente*, p. 33.

linguagem muito contribuiu para libertar a inteligência, pois a palavra se desloca, ou seja, é móvel e livre para ir de uma coisa à outra. Nas palavras do autor:

“É preciso então uma linguagem que permita, em cada instante, passar do que se sabe àquilo que se ignora. É preciso uma linguagem cujos signos – que não podem ser em número infinito – sejam extensíveis a uma infinidade de coisas. Essa tendência do signo a se transportar de um objeto para outro é característica da linguagem humana.”²⁵³

Numa palavra, o que caracteriza a nossa linguagem é a mobilidade dos significados em relação aos signos e aos símbolos. Neste sentido, os símbolos fazem com que uma ação comum e coletiva torne-se possível, de maneira que os integrantes de uma sociedade se comuniquem uns com os outros. Nesta senda, a linguagem faz com que ultrapassemos a percepção, pois conseguimos ir da percepção à lembrança e desta a sua representação. E é justamente a capacidade móvel da linguagem que faz com que não tenhamos que nos ater à realidade física das coisas, mas que possamos transportá-las para as ideias ou às representações que fazemos dela.

A linguagem, de certo modo, libertou a inteligência, isto é, ela está a seu favor, uma vez que a emancipou dos objetos e a estendeu à lembrança, à imagem, à ideia, em suma, à representação do objeto antes só percebido. É através dela que a inteligência cria ideias e representações, e desse modo passa então a especular, teorizar. “E sua teoria gostaria de abarcar tudo, não apenas a matéria bruta, sobre a qual tem naturalmente domínio, mas ainda a vida e o pensamento.”²⁵⁴ Noutros termos, foi a construção de um mundo simbólico que permitiu à inteligência ampliar o seu campo de ação. Entretanto nosso intelecto quando compreende a abertura que lhe é intrínseca, não quer mais só agir sobre as coisas,

²⁵³ BERGSON, *A Evolução Criadora*, p. 171.

²⁵⁴ BERGSON, *A Evolução Criadora*, p. 173.

quer também especular, teorizar com uma linguagem, que, entretanto, em sua origem, foi produzida para designar objetos, viabilizar a convivência e a ordem social. Será com essa tônica que ela construirá seus instrumentos intelectuais.

Para além disso, quando a linguagem tenta aplicar distinção e clareza às coisas inextensas ou iluminar aquilo que não é da sua alçada, ou seja, que não é matéria, ela acaba seguindo os mesmos hábitos contraídos na operação com a matéria e nesse sentido, fixa os símbolos convencionais e universais para realidades que em si mesmas são múltiplas e mutantes. Consequentemente, a linguagem nos mascara a duração, pois guia-se pelo espaço e nos faz acreditar na invariabilidade dos nossos afetos, das coisas e do movimento do ser em geral. Solidificamos, através da linguagem, nossos afetos, nossas lembranças, enfim, a fluidez do ser, pois a palavra quando se propõe a exprimir um objeto acaba considerando apenas aquilo que ele tem de imóvel e fixo, definindo-o ou contornando-o considerando apenas o que ele tem de estável e de comum. O que assim se erradica são as nuances, as diferenças, a originalidade, a unicidade. Ideia que já irrompe no primeiro livro bergsoniano:

“[...] a palavra com contornos bem definidos a palavra em bruto, que armazena o que há de estável, de comum e, por conseguinte, de impessoal nas impressões da humanidade, esmaga ou, pelo menos, encobre as impressões delicadas e fugitivas da nossa consciência individual.”²⁵⁵

Quando o objeto é voltado para a ação e a ordem social, o recurso das convenções fixas facilita a nossa ação sobre eles. Todavia, não é o que acontece quando transpomos esse modo de agir com a matéria para as coisas inextensas. De acordo com a teoria bergsoniana, foi assim que muitos filósofos desembocaram em erros quando, ao conferir um nome ou um conceito a algo, acreditaram nos informar sobre a sua natureza. “Mas, mais uma vez a palavra pode ter um sentido definido quando designa uma coisa; perde-o assim que é aplicada a todas as coisas. [...] Mas

²⁵⁵ BERGSON, H. *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*, p. 92

quanto mais se aumentar a extensão do termo, tanto mais se diminuirá sua compreensão.”²⁵⁶

Os conceitos foram criados pela sociedade humana com vista à função prática, e não especulativa. É por isso que, às vezes, um mesmo conceito abrange diversas coisas ou diversos significados. Representamos um número indefinido de coisas sob o mesmo nome, de modo que agrupamos numa única palavra diversas coisas. Aquilo que Bergson chama de ideias gerais – representações que agrupa um número indefinido de coisas sob o mesmo nome - nascem relativas à comodidade do indivíduo, da linguagem e da sociedade. Mas a filosofia terá que se evadir desse tipo de pragmatismo para se aproximar da visão do real, para conhecê-lo por ele mesmo. Qual será então a linguagem mais adequada para este fim?

7. O conceito como um impasse para a expressão

Nos capítulos precedentes, vimos que a inteligência, tal como sai das mãos da natureza, tem por objeto principal o sólido inorganizado e em virtude da sua disposição natural visa um objetivo útil. Assim, sua tendência natural é estabelecer relações, talhando, fabricando o que há de melhor para o seu usufruto. Abordamos também o fato de que a nossa percepção natural e pragmática nos impede de alcançar o movente na sua fluidez e que o artista é um modelo, um exemplo de que a inversão da marcha habitual do pensamento ou de que sua superação é possível. Vimos até aqui que a “pura duração” é algo distinto de uma representação que traduz o tempo em função do espaço. Portanto, atingir a duração em toda a sua pureza não é tarefa fácil, pois guiamo-nos pela inteligência e pela linguagem, as quais focam nossa atenção na matéria e na ação, impedindo-nos a apreensão e a expressão integral da intuição. Fato este que nos obriga a reconstitui-la artificialmente.

À primeira vista, diante desses eventos, a impressão que temos é que a expressão da intuição nos é interdita, pois nossa interioridade não encontra em parte alguma uma linguagem estritamente apropriada para a expressão da duração. E

²⁵⁶ BERGSON, *O Pensamento e o Movente*, p. 52.

de certo modo, isso realmente ocorre quando nos prendemos ao conhecimento abstrato e puramente intelectual, que nos fornece um conhecimento relativo das coisas. Em *O Pensamento e o Movente*, Bergson alega que a intuição finda por se represar em conceitos, pois o pensamento sempre emprega a linguagem e, como afirmamos anteriormente, toda linguagem é mediação. Diante desse quadro, a primeira questão que se impõe é: como podemos desarraigar uma inclinação tão profunda do nosso intelecto e expressar a fluidez e a mobilidade das coisas? Ou, em outras palavras, haverá linguagem para isso ou estamos confinados ao mutismo? Se pensarmos que Bergson propõe uma filosofia cujo método é a intuição e se considerarmos que ele não se esquivou da linguagem, que, inversamente, muito escreveu, produzindo uma filosofia que destoa daquela por ele criticada, vislumbrarmos desde já que algum caminho deve haver.

O esclarecimento dessa questão pode ser vislumbrado em *Introdução à Metafísica*, texto que nos força a um retorno à questão da intuição, e que, com esse retorno, nos dá a chave da questão relativa à expressão filosófica. Nele, Bergson afirma que há dois meios de se conhecer uma coisa: uma delas é através da análise e a outra através da intuição. “Do primeiro conhecimento diremos que se detém no relativo; do segundo, ali onde ele é possível, que atinge o absoluto.”²⁵⁷ A análise consiste em tentar conhecer algo através do rearranjo de conhecimentos antigos ou através de diversos pontos de vista, mantendo-se exterior ao objeto. Neste sentido, o conceito estritamente abstrato nos dá uma recomposição artificial do objeto: ele generaliza, abstrai. Toma diversos pontos de vista do objeto, mas todos eles de fora, sem nenhum mergulhar na interioridade do objeto. O que lhe escapa, o que ele não alcançara nunca e o absoluto do que pretende conhecer. Essa diferença entre o conhecimento relativo e o absoluto, é visível também na arte, como nos demonstra Bergson:

“Seja ainda um personagem de romance do qual me contam aventuras. O romancista poderá multiplicar os traços de

²⁵⁷BERGSON, *O Pensamento e o Movente*, p.184.

caráter, fazer seu herói falar e agir tanto quanto lhe aprouver; nada disso irá valer o sentimento simples e indivisível que eu experimentaria caso coincidissem por um instante com o próprio personagem. Então, parecer-me iam fluir naturalmente, como que da fonte, as ações, os gestos e as palavras.”²⁵⁸

Assim, quando o leitor simpatiza com o personagem na sua integralidade, ele o apreende por dentro, em sua totalidade com se o apreendesse por inteiro num ponto conciso e não a partir de elementos e acidentes que se justapõem ou se acrescentam a uma ideia. Nesse caso, não se trata mais de símbolos ou pontos de vistas que nos colocam fora do objeto, mas a inserção naquilo que o personagem ou a obra tem de único, fornecendo-nos aquilo que Bergson chama de absoluto. É justamente o conhecimento intuitivo que nos permite adentrar, coincidir com o objeto, ou com o seu absoluto, fazendo-nos conhecê-lo de dentro, não de fora, ultrapassando, portanto, os símbolos. Em contraposição, a análise é a operação que reconduz o objeto a elementos já conhecidos, isto é, a objetos comuns a esses elementos. “Toda análise é assim uma tradução, um desenvolvimento em símbolos, uma representação tomada de pontos de vista sucessivos a partir dos quais anotamos a cada vez um novo contato entre o objeto novo, que estudamos, e outros que acreditamos já conhecer.”²⁵⁹

Vemos assim que no texto mencionado Bergson demarca claramente a diferença entre a intuição e análise²⁶⁰. A intuição é mobilidade, a análise opera sobre

²⁵⁸BERGSON, *O Pensamento e o Movente*, p.185.

²⁵⁹BERGSON, *O Pensamento e o Movente*, p.187.

²⁶⁰ Uma outra aproximação possível entre Bergson e os artistas de seu tempo é o fato de que ambos rejeitam a análise abstrata, uma vez que no registro filosófico, a análise estritamente conceitual e lógica renega o que é vivo e movente. O que os simbolistas propõem, por exemplo, é que na literatura, a prosa analítica seja substituída pelo verso sintético, dando lugar a uma linguagem mais livre, rítmica, melódica, uma vez que o trabalho do poeta é traduzir o eu e efetuar uma autopsicologia intuitiva. “Os poetas da nova geração [os simbolistas] Villiers de l’Isle-Adam, Verlaine e Mallarmé – que fazem eles? Eles movem o imóvel e emprestam à precisão por excelência o charme do vago, eles praticam a arte da sugestão. [...] “A sugestão pode o que não pode a expressão”. A sugestão é a linguagem de correspondências e de afinidades da alma e da natureza. No lugar de exprimir as coisas, lhes reflete, ela penetra nelas e tornam sua própria voz. Graças a ela é “o inexprimível das coisas o que ela diz.” AZOUVI, op. Cit, p. 70, (tradução minha). Outro movimento

o imóvel, portanto, ela recompõe o real com termos estáticos. Bergson nos mostra que a ciência positiva tem a função de analisar. Trabalha, portanto, sobre os símbolos. É sua função ponderar, rotular, mensurar. Todavia,

“[...], se existe um meio de possuir uma realidade absolutamente, ao invés de conhecê-la relativamente, de se colocar nela ao invés de adotar pontos de vista sobre ela, de ter uma intuição dela ao invés de fazer a sua análise, enfim, de apreendê-la de fora de toda expressão, tradução ou representação simbólica, a metafísica é exatamente isso.”²⁶¹

Em outras palavras, para Bergson a metafísica é a ciência que pretende ultrapassar os símbolos. Neste sentido, é preciso que a metafísica transcenda os conceitos para expressar a intuição, é preciso que ela se liberte das considerações rígidas e já prontas para criar conceitos móveis, flexíveis, moldados pela intuição. Nesta vertente, Bergson não contesta o uso da linguagem para a expressão da duração, mas a representação conceitual rígida e fixa que costumamos fazer dela. É preciso nos reinstalar na duração por um esforço de intuição, para assim percebermos o objeto na sua completude. Conseqüentemente, não podemos substituir aquilo que o objeto tem de único por operações praticadas exclusivamente sobre elementos simbólicos. A metafísica deve, portanto, guiar suas especulações

artístico que sem dúvidas se aproxima da teoria bergsoniana acerca da arte é o impressionismo. Os pintores impressionistas buscaram expressar em suas pinturas a continuidade entre as coisas, mostrando-nos que é justamente ela que é real e não a descontinuidade que arbitrariamente tendemos a fazer. Ou seja, os impressionistas reencontram o movimento da natureza e dos objetos através da pintura. “A verdade, segundo Monet consiste em transmitir à cena vista uma sensação singularmente viva e deslizando, e no lugar de pintar da paisagem o que ela tem de imóvel e permanente, capta-la sob as relações fugitivas que os acidentes da atmosfera lhe dão. Filosoficamente, isso quer dizer uma coisa simples a qual sabe-se que Bergson disse através dos seus livros: é a mobilidade das coisas e dos seres que é a verdade; a imobilidade é deformação.” AZOUVI, *La gloire de Bergson*, p.73-74, (tradução minha). Por sua vez, o que queremos destacar aqui é que as considerações bergsonianas acerca da arte transcendem as ideias defendidas pelos simbolistas e pelos impressionistas. Bergson não data suas exposições acerca da arte e em nenhum momento prende suas teorias a algum artista ou a uma estética específica. Conseqüentemente suas asserções transcendem qualquer movimento artístico. Na perspectiva bergsoniana, o fazer artístico demanda o movimento da intuição, o esforço da inteligência em dar forma a um impulso interior e o embate com a matéria na fabricação da obra artística. Demandas estas que podem ser inseridas em qualquer confecção de uma obra artística..

²⁶¹BERGSON, *O Pensamento e o Movente*, p.188.

pelo conhecimento intuitivo. Isso só é possível, quando, através de um esforço, quando escalamos de volta a inclinação natural do trabalho do pensamento, nos instalando de imediato, por uma dilatação do espírito, na coisa que se estuda. É neste sentido que Bergson nos fala que a filosofia é o esforço de ultrapassar a condição humana, pois a “[...], a metafísica é a ciência que pretende ultrapassar os símbolos.”²⁶² Ela vai do todo para as partes, da intuição para o trabalho da inteligência e não o contrário, como o faz a ciência que a partir das partes procura reconstruir o todo, condenando-se às voltas eternas e exteriores ao real que pretende conhecer.

Se quisermos alcançar uma filosofia mais intuitiva, nota o autor, é preciso reformar a nossa linguagem e se possível afastar o pensamento puramente conceitual. Isso não significa excluí-lo definitivamente. Como argumenta o filósofo no texto *Introdução à Metafísica*, o conceito apenas rodeia o seu objeto, sem adentrá-lo. É preciso reconfigurar a nossa linguagem de modo a criar símbolos mais aderentes ao objeto. Neste sentido, a melhor linguagem, segundo Bergson, é a imagética-metáforica. Na verdade, devemos nos afastar dos conceitos rígidos e enrijecidos e nos voltarmos a uma conceitualização permeada de imagens. É nesta senda que Bergson se refere à importância das imagens para a expressão da intuição.

Sem dúvida, nenhuma imagem substituirá a intuição da duração. Mas muitas imagens, intercalando-se entre si, substituindo umas às outras, atuando como numa dança, direcionam a nossa consciência para o ponto que se quer exprimir e que uma única imagem não conseguiria revelar. É preciso, portanto, que tomemos vistas múltiplas e complementares do objeto, sem enclausurá-lo numa única imagem. No texto *Introdução à Metafísica*, Bergson, assim explica:

“Ora, a imagem tem pelo menos a vantagem de nos manter no concreto. Nenhuma imagem substituirá a intuição da duração, mas muitas imagens diversas, tomadas de empréstimo a ordem de coisas muito diferentes, poderão,

²⁶²BERGSON, *O Pensamento e o Movente*, p.188.

pela convergência de sua ação, dirigir a consciência para o ponto preciso no qual há uma certa intuição a apreender.”²⁶³

Sob o registro bergsoniano, a duração pode ser sugerida indiretamente através das imagens múltiplas e simultâneas. Indiretamente porque as imagens filosóficas ainda é linguagem e, portanto matéria. Elas não logram nos inserir diretamente na duração pura. Sua tônica é a sugestão. As imagens múltiplas e distintas, que convergem para uma mesma direção, num jogo em que cada uma equilibra as limitações das outras, não se engessam numa única representação ou símbolo. Elas se configuram como imagens moventes e dinâmicas, geradas por um ato intuitivo e por uma inteligência contagiada por esse ato. Mais claramente: quando o filósofo escreve e dá forma ao seu pensamento, mobilizado pela energia intuitiva que o atravessa, ele se lança no esforço de ampliar os limites dos símbolos e com as palavras construir imagens que remetam a sentidos que os limites convencionais da linguagem não alcançam. Assim, inventando imagens que se aliem à linguagem conceitual, ele logra a contenção da abstração lógica, alarga o alcance significativo dos símbolos, mantendo-nos no concreto e nos aproximando daquilo que no âmbito puramente conceitual permaneceria inexprimível. As ideias advindas de uma intuição e expressas pelas imagens logram a sugestão da intuição, mobilizando a consciência para uma visão menos mediatizada do real. Assim, o véu que nos encobre nossa mobilidade interior e a fluidez do real pode ser dissipado também pelo filósofo. As representações imagéticas tornam-se, portanto, condutoras da duração:

“Ante a imperiosidade de expressar o intuído, Bergson aponta uma alternativa, qual seja, a criação de conceitos dotados de flexibilidade, representações maleáveis, aptas a se moldarem às formas evanescentes da intuição. Essas formas de expressão que Bergson qualifica de fluidas e

²⁶³BERGSON, *O Pensamento e o Movente*, p.192.

móveis, certamente perdem em exatidão para os conceitos mais objetivos, mas revelam-se capazes de ultrapassá-los em alcance e precisão.”²⁶⁴

Desse modo, as imagens nos permitem ultrapassar a rigidez dos conceitos e sugestionam à consciência o esforço necessário para dilatar e transcender sua natureza, propiciando, assim, o alcance do intuído, o qual será sempre indireto.

Com base nessas considerações, podemos inferir que há dois tipos de conceitos: o conceito intelectual, que se dá sem esforço e que é o resultado do reordenamentos de ideias pré-estabelecidas, ou seja, da recomposição do novo com o antigo, e, em contrapartida, o conceito que nasce de ideias advindas de uma intuição, as quais consequentemente nascem obscuras, “[...], mas a luz que projetam ao seu redor volta por reflexão, penetra-as cada vez mais profundamente; e tem então o duplo poder de iluminar o resto e de se iluminarem a si mesmas.”²⁶⁵ Se a ideia nasce obscura, é preciso, portanto, o esforço do filósofo em reformar a linguagem, isto é, em ressignificá-la, como faz o artista com a matéria da sua arte. Assim, o filósofo conseguirá exprimir sua ideia original sem cair nas generalizações da linguagem. Inequivocamente, os conceitos não serão abandonados, mas construídos de modo a se evadir da fixidez. Com esse intuito, eles serão permeados pela fluidez das imagens, que lhe serão constitutivas. Nesta vertente, assevera o filósofo: “Por força [*o filósofo*] terá que voltar ao conceito, acrescentando-lhe no máximo a imagem. Mas então será preciso que alargue o conceito, que o flexibilize e que anuncie, pela franja colorida com a qual envolverá, que ele não contém a experiência inteira.”²⁶⁶

Essas considerações desembocam na ideia de que a mesma linguagem que está destinada às funções práticas e à viabilização da ação, tal como a inteligência, pode alargar-se. Ou seja, os símbolos, justamente porque não são fixos, mas convenções, podem sofrer uma torção, isto é, podem alargar-se e assumir

²⁶⁴RITA PAIVA, *Subjetividade e Imagem. A literatura como horizonte da filosofia em Henri Bergson*, p. 331.

²⁶⁵BERGSON, *O Pensamento e o Movente*, p. 34.

²⁶⁶BERGSON, *O Pensamento e o Movente*, p. 48.

conotações que apontam para além dos significados cristalizados. O esforço da criação, desencadeado pela intuição, pode desencadear no filósofo a capacidade criadora de uma outra linguagem, uma linguagem imagética. Neste viés, ratifiquemos, Bergson sugere que a intuição pode ser sugerida através das imagens, uma vez que elas desviam a intuição dos pontos de vista e das traduções imperfeitas.

Quando nos afastamos dos conceitos já prontos e criamos conceitos novos, permeados pela franja da intuição, talhados na exata medida do objeto, conseguimos expressar uma visão mais direta do real. Podemos, assim, considerar que quando o filósofo recorre aos conceitos mais flexíveis e móveis, ou seja, às imagens, as quais precisam ser criadas e inventadas, explicita-se ainda mais a contribuição da arte no que tange ao método filosófico. Ou seja, mesmo que haja diferenças como vimos acima, arte e filosofia reencontram-se também no esforço de expressão. Sem desconsiderar que uma se expressa na matéria sensível e outra em linguagem especulativa, a qual não pode se desvencilhar inteiramente dos conceitos, ambas se defrontam com a necessidade de encontrar formas de expressão que ultrapassem os recursos instituídos e as formas convencionais, que não contemplam o intuído. No caso da filosofia, o esforço é claramente de reconfigurar os conceitos rígidos que permanecem aquém da fluidez e do tempo movente que a tudo constitui. Trata-se de ressignificar os símbolos, de cavalgá-los. Enfim, o filósofo, mobilizado pelo elã criador, deve recriar a linguagem, assim como o artista. Ambos enveredam por um embate com a matéria

8. As imagens na filosofia e na arte

Vimos, anteriormente, que a atividade artística dilata a nossa percepção. Inclusive, em sua obra, *O Riso*, Bergson afirma que o artista, por ter um desligamento natural, embora não completo, da sua percepção em relação das coisas pragmáticas, consegue aderir com mais facilidade aos aspectos do real em sua interioridade, embora essa facilidade não implique a ausência de esforço de expressá-la. Desse modo, o artista, por ter um olhar menos instrumental sobre o mundo, por ter a atenção convertida para aquilo que normalmente nos é descrito

como inútil, está mais aberto ao movimento da vida. Portanto, é nele que a intuição criadora advém com mais facilidade. É justamente esse olhar menos instrumental ou um olhar mais desinteressado para o mundo que se revela como condição fundamental para que a intuição possa advir, inclusive no campo da especulação filosófica, como vimos antes.

Essa percepção menos coordenada pelas finalidades pragmáticas possibilita ao artista uma abertura mais natural à intuição. Ao iniciar o processo de construção da obra visando dar expressão à sua visão intuitiva, ele mergulha no embate com a matéria. Assim, de um modo geral, seu trabalho de criação imporá o esforço de reestruturação ou ressignificação dos sentidos convencionais e cristalizados dos símbolos. O artista, principalmente o literato, utiliza a linguagem não como uma função utilitária, mas como meio de recriar significações, desvinculando os símbolos da sua função pragmática e generalizante:

“Sob as mil ações nascentes que esboçam de fora um sentimento, por trás da expressão banal e social que exprime e recobre um estado de espírito individual, é o sentimento, é o estado de espírito que eles irão procurar simples e puro. E para nos induzir a tentar o mesmo esforço sobre nós mesmos, eles se empenharão em nos fazer ver algo que terão visto: mediante arranjos ritmados de palavras, que chegam assim a se organizar juntas e tomar alento de uma vida original, eles nos dizem, ou antes, nos sugerem, coisas que a linguagem não foi feita para exprimir.”²⁶⁷

Mediante a ressignificação da linguagem e através de imagens diversas e múltiplas que nos sugerem os sentidos e o movimento que deu início à obra, o artista, através do seu trabalho – seja na pintura, na dança, na poesia, na música, na escultura - e do seu esforço, expressa, aquilo que a linguagem normalmente rotula e

²⁶⁷ BERGSON, *O Riso*, p. 74.

cristaliza, pois como dito anteriormente, a linguagem visa a ação e não a expressão de sentimentos únicos. Análogo ao artista, o filósofo deve construir seus conceitos baseando-se na construção das imagens – e aqui trata-se fundamentalmente de imagens escritas, visto que a filosofia é conhecimento discursivo²⁶⁸, ainda que não divorciada da experiência - as quais indubitavelmente são construídas com os recursos do simbolismo socialmente convencionado, mas o seu esforço se dará no sentido de romper com os conceitos puramente analíticos, que apreendem pelo exterior as realidades que buscam expressar. Nesse sentido, o filósofo se aproxima do artista – mais propriamente do literato cujas imagens são também escritas - que atua na composição da sua obra; também o criador de uma obra de arte se empenhará para que a materialidade se alargue para exprimir o que originalmente ela não poderia contemplar. Assim, para Bergson, cabe à filosofia a reforma permanente da linguagem, perpassando o pensamento conceitual com imagens, pois, a imagem, ao sugerir, pode nos dar a visão direta ou nos aproximar do ser, enquanto que a abstração nos deixa no campo da espacialidade, da superficialidade. Digamos que a escrita em imagens por um lado permite expressar ou sugerir o que o entendimento puramente lógico, ancorado em instrumental puramente conceitual não comunicaria. Por outro lado, impulsiona o leitor na direção do que deve ser expresso, despertando nela as capacidades intuitivas de modo que ele possa também lançar-se na direção das tendências delineadas pela intuição originária do filósofo. Numa palavra, as imagens, permitirão que o leitor, com um esforço da imaginação,

²⁶⁸ Como conhecimento discursivo não queremos aqui reduzir a filosofia, tal como a entende Bergson, a um sistema formal ou a um conhecimento que se edifica no âmbito de abstrações gerais, que constrói conceitos e a partir deles define a natureza do real e dos fatos específicos. Para Bergson, a filosofia intuitiva será aquela que se propõe ir ao reencontro da experiência concreta, em seu caráter dinâmico e temporal, abandonando assim o caráter dedutivo e geométrico. Como observa Leopoldo e Silva, ao se voltar para as linhas de fatos "(...) o filósofo oferecerá uma alternativa para o vício fundamental da metafísica e a principal causa de sua imprecisão: a construção sistemática. Seja entendendo esta construção como a elucidação transcendental das possibilidades de conhecimento com vistas à edificação de um sistema formal, seja entendendo-a como o questionamento prévio de problemas que, pela sua generalidade, antecedem as questões concretas, o filósofo procurará sempre primeiramente o nível das generalidades e possibilidades, par em seguida, passar, por decesso gradual ou mesmo dedutivamente, para as realidades. (...) A consequência disso é que, no limite, haverá dedução geométrica, mas as questões não serão tomadas na sua efetividade, mas como elementos abstratos num contexto ordenado dedutivamente." LEOPOLDO E SILVA, F. *Bergson, intuição e discurso filosófico*, p.49.

coincida com a visão intuitiva e originária que pôs em movimento o pensamento filosófico e que por fim culminou com a elaboração do texto.

Afirmamos acima que se quisermos alcançar uma filosofia mais intuitiva e mais concreta devemos reformar, e por vezes afastar o pensamento conceitual. Daí decorre a necessidade de uma filosofia que recorra a uma linguagem mais flexível, imagética e menos presa à égide do conceito. Isto é, a necessidade de uma linguagem que apreenda o objeto na sua completude e singularidade, sem se manter na superficialidade, com signos rítmicos que se deixem contagiar por aquilo que o objeto tem de absoluto, e, portanto, menos presa às convenções e às generalizações. É preciso, portanto, que a inteligência se deixe inebriar pela franja da intuição, dilatando seu campo perceptivo, e através do esforço, adotando novas linguagens e maneiras de ressignificar os símbolos. Assim, quando a inteligência, em suas especulações, se deixa contagiar por ideias mais concretas, ela cria metáforas e imagens em movimento, porque múltiplas. Essas imagens intercalam-se entre si, sem que uma ocupe o lugar da outra, uma vez que todas juntas trabalham em prol da expressão do objeto, daquilo que ele tem de único e singular. Com esse propósito, a inteligência rejeita as ideias enrijecidas e adota vistas múltiplas, ou seja, diversos pontos de vista, criando para cada novo problema novas soluções, rejeitando assim as soluções prontas. É neste sentido que a inteligência tem um papel central na expressão da intuição, pois esta só pode ser comunicada e expressa pela inteligência, que dá coerência e distinção à franja indecisa e confusa da intuição. “A intuição só será comunicada pela inteligência. Ela é mais que ideia, todavia, para se transmitir, precisará cavalgar ideias.”²⁶⁹

Neste viés, nossa inteligência, que é avessa a atos criadores, deve, uma vez inebriada pela intuição, esforçar-se para criar imagens, contornando a linguagem estritamente instrumental e pragmática com a produção de imagens flexíveis. Inclusive, se é a linguagem o recurso que temos para criar essas imagens, também ela deve se transmudar a partir da intuição. À inteligência cabe o esforço de ressignificar os signos existentes, viabilizando assim o seu alargamento

²⁶⁹ BERGSON, *O Pensamento e o Movente*, p. 45.

significativo. Assim, se não encontramos em parte alguma uma linguagem que expresse na sua inteireza a natureza da nossa interioridade e a do ser, podemos, segundo Bergson, transformar e enriquecer a linguagem estritamente abstrata e conceitual, acrescentando imagens à especulação e à conceitualização. Quando a linguagem se transforma, alargando os seus significados, abrem-se possibilidades para expressarmos aquilo que antes tomávamos como inexprimível, ou que antes permanecia exterior ao objeto, circundando-o com pontos de vista exteriores a ele. Quando a linguagem torce-se sobre si mesma, norteadando-se não mais apenas pela ação ou pela pura conceitualização, mas sim por uma intuição que a impele, em consonância com a inteligência, ela destoa dos sentidos empedernidos e produz novos sentidos e significados.

Em *As duas fontes da moral e da religião*, Bergson observa que, a inteligência, quando opera sozinha, trabalha a frio, ou seja, combinando ideias pré-existentes. Mas quando se deixa insuflar por uma força criadora, aquela desencadeada pela intuição, a inteligência vê-se impelida a enfrentar seus limites e se esforça por ultrapassar os obstáculos da linguagem. Ela vitaliza os elementos intelectuais. “A obra de gênio no mais das vezes origina-se de uma emoção única em seu gênero, que se acreditaria inexprimível, e que quis exprimir-se.”²⁷⁰ Há, portanto, uma emoção, uma emoção criadora²⁷¹ que motiva o artista ou mesmo o filósofo a criar. Ela propicia que haja uma coincidência entre o autor e o assunto, de maneira que aquele que tome contato com ela perceberá uma fusão e uma continuidade entre as ideias. Ideias estas perpassadas pela duração. Assim, a palavra se modelará ao pensamento que quer se exprimir e não o pensamento se modelará as palavras pré-estabelecidas. Dessa forma, novas significações e imagens surgirão para expressar uma intuição única ou “uma realidade escondida”. Segundo Brehier,

²⁷⁰ BERGSON, *Duas Fontes da moral e da religião*, p. 38.

²⁷¹ Em sua obra *As Duas Fontes da Moral e da Religião*, Bergson afirma que criação significa antes de tudo, emoção. « Não nos parece duvidoso que uma emoção nova esteja na origem das grandes criações da arte[...] Não apenas porque a emoção é estimulante, mas também porque incita a inteligência a empreender e a vontade a perseverar ». p. 36. Assim, Bergson distingue dois tipos de emoção: uma que é consecutiva a uma ideia ou a uma representação e a outra em que a emoção não é determinada pela representação, mas sim prenhe de diversas representações, de modo que gera o inesperado. Esta segunda trata-se da emoção supra-intelectual, geradora de novas ideias, de novos significados.

em *Les études bergsoniennes*, para Bergson, as imagens surgem para manifestar uma “realidade escondida”. Essa “realidade escondida” diz respeito a essa intuição única que é desvelada quando o véu da instrumentalidade se torna mais fino. Afirma o comentador:

“Nós reencontramos em Bergson as imagens como um momento de distensão, de escape, onde o espírito, cansado do esforço do pensamento, repousa no concreto: a imagem nasce como um sonho quando a atenção relaxa.”²⁷²

Destarte, se pensamos sobre o método bergsoniano, não podemos deixar de lado o fato de que ele implica a comunicação do que fora vislumbrado intuitivamente, e é a imagem que viabilizará esse intento, ou melhor, o esforço do pensamento para criar uma forma imagética de expressão que revigore os conceitos estéreis. Mas, como antes enfatizado, não apenas uma imagem. Em seu isolamento a imagem será sempre, no dizer de Brehier, inexata e insuficiente, mas várias imagens, alternando-se entre si, conduzem o pensamento à intuição, exercitam a sugestão, sem que uma delas prepondere fixando um sentido e esmagando as tendências intuídas.

Como afirmamos, nossa linguagem convencional segue os meandros da inteligência que, em virtude da vocação para o agir, representa o real de maneira fixa e imóvel. Isso significa que uma linguagem conceitual e comum é inadequada para essa filosofia que quer se deixar contagiar pelo movimento e adentrar o objeto investigado. Portanto, faz-se necessária uma linguagem mais aberta e flexível ao movimento da vida para a expressão da intuição. No artista, a criação dessa linguagem, seja ele, pintor ou literato, por exemplo, transforma-se em obra, em materialidade espiritualizada, no dizer de Deleuze. Sob esse prisma, a arte, além de apontar para a possibilidade de uma outra experiência perceptiva, opera sempre a ressignificação da linguagem convencional através de imagens que remetem aos

²⁷²BREHIER, *Les études bergsoniennes*, p. 118. (tradução minha).

sentidos desvelados pela intuição. Sobretudo em se tratando do literato e do poeta, como sustenta Bergson já nas primeiras páginas do *Ensaio*: “O poeta é aquele para quem os sentimentos se desdobram em imagens, e as próprias imagens em palavras, dóceis ao ritmo, para os traduzir.”²⁷³

O dever da filosofia é o de colocar as condições gerais da observação direta e imediata do objeto, sustenta o nosso filósofo. Essa observação, como dissemos, é impedida pelos hábitos cotidianos ou até mesmo pelos hábitos adquiridos pelos filósofos, que apostam na conceitualização para atingir o seu objeto e, conseqüentemente, desembocam em pseudoproblemas. No entanto, uma vez contagiado por uma intuição inicial, o filósofo, assim como o artista, pode rasgar o véu das generalidades e dos conceitos prontos e, seguindo as articulações do objeto, criar novos conceitos, “[...], invertendo a direção habitual do trabalho do pensamento.”²⁷⁴ Nesse caso, o percurso já não será o que vai das partes para o todo, mas é da totalidade que se partirá. Ao realizarem essa inversão, esses homens tornam-se criadores de uma obra, que se traduz em reflexão metafísica, no caso da filosofia, e em materialidade sensível, no caso da arte. Obra que, em ambos os casos, podem remeter àqueles que com elas travarem contato à fonte geradora dessas formas de criação, ou seja, elas podem despertar a simpatia com o núcleo movente que as impulsionara.

O artista recorre às formas diversas de construção ou transfiguração dos recursos e das linguagens de sua arte para explicar, para sugerir a realidade que ele captou. Essa expressão simbólica - as imagens que ele produz, na pintura, na literatura, na música, - tem um alcance muito maior que a linguagem comum e podem remeter ao que, em princípio, linguagem alguma poderia expressar. Nesse sentido, a obra pode atuar como uma intermediária crucial, sugerindo-nos o insuspeitado da realidade, o caráter movente da duração vivida, tal como ocorre com o sentimento da graça suscitados em nós a partir dos movimentos rítmicos da dança. É claro que não podemos menosprezar o caráter metódico da filosofia, a ferramenta

²⁷³ BERGSON, *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*, p.19.

²⁷⁴ BERGSON, *O Pensamento e o Movente*, p. 221.

crucial que permite recuperar ou reencontrar a interioridade dentro e fora de nós, a qual dá a ela a especificidade de sua condição de conhecimento. Esse aspecto não minimiza, ao menos no interior da filosofia bergsoniana, a fonte de inspiração que a arte representa para o filósofo, seja no que tange ao esforço para descobrir o caminho original do seu método, seja no que concerne aos modos de exprimir e comunicar o que o método permite vislumbrar.

De acordo com a filosofia bergsoniana, a inteligência, alargada por uma experiência de percepção que já não se traduz em paralisar o mundo, e inebriada pela intuição, conduzirá o pensamento filosófico ao esforço de traduzir em imagens moventes e flexíveis aquilo que a especulação metafísica insiste em enrijecer em conceitos. Ainda que as imagens não deixem de ser ainda uma mediação, elas nos aproximam da experiência intuitiva, elas nos remetem a uma realidade que as ultrapassa: “[...] [a intuição] se endereçará de preferência às ideias mais concretas, que uma franja de imagens ainda envolve. Comparações e metáforas sugerirão aquilo que não conseguiremos exprimir”.²⁷⁵ Em síntese, o filósofo, assim como o artista, inebriado por um movimento inicial, por uma intuição, poderia desviar-se dos conceitos enrijecidos e as generalizações da linguagem logrando uma forma de expressão que não sufocasse o que a intuição lhe revelara, mas que nada será sem o esforço de atualização operado pela inteligência. Este esforço se traduz na produção de uma linguagem alargada, em conceitos fluídos. Desse modo, a arte, a despeito das distâncias antes pontuadas, não deixa de ser um paradigma para a filosofia, ainda que nesse caso, a linguagem reconfigurada, as palavras reinventadas e significativamente ampliadas culminem em reflexão metafísica e não em obra sensível.

Assim, vêm a propósito essas linhas bergsonianas, as quais, sem minimizar as diferenças e as distâncias, não deixam de apontar para essa convergência:

“Mas podemos conceber uma investigação [*filosófica*] orientada no mesmo sentido que a arte e que tomaria por

²⁷⁵ BERGSON, H. *O Pensamento e o movente*, 42-45.

objeto a vida em geral, assim como a ciência física, ao seguir até o fim a direção marcada pela percepção exterior, prolonga em leis gerais os fatos individuais.”²⁷⁶

8. Uma objeção que não quer calar

Em uma passagem do texto *O Pensamento e o Movente*, Bergson assim afirma:

“A arte sem dúvida nos faz descobrir nas coisas mais qualidades e mais matizes do que percebemos naturalmente. Dilata nossa percepção, mas antes na superfície do que na profundidade. Enriquece nosso presente, mas não nos faz ultrapassar o presente. Pela filosofia podemos nos habituar a não isolar nunca o presente do passado que ele arrasta consigo.”²⁷⁷

Camille Riquier, em sua obra *Arqueologie de Bergson*, se apropria dessa passagem e afirma que “a arte vai no sentido do alargamento, a filosofia no sentido do aprofundamento.”²⁷⁸ Segundo a leitura do comentador, a arte se detém sobre aquilo que é vivo, mas não faz chamado à intuição, ou seja, não aprofunda o espírito. Ao passo que a intuição filosófica se ocupa da matéria, mas ao mesmo tempo opera esse aprofundamento do qual a arte, segundo o autor, seria incapaz. Assim, sob essa perspectiva, a intuição filosófica depois de se engajar na mesma direção que a intuição artística, isto é, sobre a matéria, vai mais longe com seu discurso, pois alcança o vital antes de se espalhar e se prender em imagens. Apoiado nessa passagem da obra bergsoniana, na qual Bergson declara que nem o moralista, nem o romancista foram “metodicamente em busca do tempo perdido”, Riquier assevera que a arte não tem um método que lhe daria uma precisão para avançar

²⁷⁶BERGSON, *A Evolução Criadora*, p.192.

²⁷⁷BERGSON, *O Pensamento e o Movente*, p.181.

²⁷⁸RIQUIER, *Archéologie de Bergson*, p.178. (tradução minha).

mais longe na intuição. “A arte para nas imagens e permite-nos uma ultrapassagem menor do presente. Ela é estática.”²⁷⁹ Assim, Riquier sustenta a ideia de que pelo fato da obra de arte se prender a uma imagem, ela perde a sua profundidade e a sua interioridade. Em contraposição, a filosofia restitui essa interioridade. Ela revela aquilo que nunca foi visto; a arte, por seu turno, atém-se aos fenômenos superficiais. Nessa direção, ainda, o autor afirma que a obra de arte dilata nossa percepção apenas na superfície, enriquecendo o nosso presente, mas sem conseguir ultrapassá-lo. Em contraposição, a filosofia dilatava nossa percepção em profundidade, pois jamais isola o presente do passado, como sugerido pela citação bergsoniana acima mencionada.

Nosso estudo discorda da posição do autor e considera que a despeito da observação de Bergson nesta passagem, segundo a qual a arte dilata nossa percepção superficialmente porque restrita ao presente, acreditamos que o trânsito pelos seus textos e a aproximação do lugar que a arte ocupa em sua obra permite-nos uma outra leitura. Sob essa perspectiva, e ancorados em argumentos bergsonianos, sustentamos em nosso estudo que a obra de arte nasce da fusão da resistência da matéria e do esforço de um espírito criador em dar forma a uma intuição. Ora, para dar forma à matéria, o artista deve conhecer a técnica, a qual permitirá a ele agir sobre ela. Assim, mesmo quando intui, o artista permanece ligado à matéria. Consequentemente, ele não deixa de ser também um artesão, pois sua criação atravessa a fabricação. Desse modo, intuir e fabricar realizam-se conjuntamente, pois esse dois processos se encontram no momento da criação. Não obstante, e é aqui que encontramos o viés para divergir de Riquier, o trabalho do artista não esgota-se nos contornos da materialidade, pois mesmo quando a obra de arte está acabada, numa forma que a encerra, ela ainda carrega algo do movimento, da intuição que impeliu o artista a criar. O sentido da obra de arte não se fecha, pois, com a construção da forma, visto que mesmo a forma fechada nos remete de algum modo à totalidade das tendências que a ensejaram e que a visão intuitiva revelou, afinal, os objetos artísticos são figurações da duração. Numa palavra, a forma

²⁷⁹RIQUIER, *Archéologie de Bergson*, p.178. (tradução minha).

presente da obra contém, pois, a presença do passado, o passado no qual o real, num momento ainda que evanescente, deixara-se revelar.. É neste sentido que, “[...], a arte é, por isso, recriação, ou seja, criação que se reinicia, infinitas vezes, a cada leitura, a cada audição, a cada fruição, enfim, da obra que ela dela resultou.”²⁸⁰ E é por isso que a obra de arte também dilata a percepção do espectador. Uma vez confrontado com a obra e por ela sensibilizado, aquele que a frui é convidado a fundir-se com a intuição que deu origem a ela. O movimento que ela opera nele o conduz à simpatia. Isso é possível porque de algum modo a visão que as originou ainda reverbera para além de seus limites materiais. Sem dúvida, o que o artista viu, não será jamais igualmente visto por aquele que contempla a obra. Todavia, o esforço de inscrever na matéria essa visão mesmo que siga direções específicas e não atualize a totalidade do intuído, contribuirá para que uma certa abertura prevaleça e novas significações aflorem a partir da abertura que insiste em se inscrever nos contornos fechados da obra. Essas significações remetem, pois, ao impulso originário.

Em nosso estudo, ancorados nos textos do autor, defendemos também a ideia de que a obra de arte e a atividade artística são manifestações da continuidade do ato criador tal como se efetua no plano vital. Similaridade indicadora de que a concepção de obra de arte em Bergson aponta para o plano ontológico. O artista participa do movimento criador da vida, pois se nutre desse movimento para criar. Por outro lado, quando um espectador contempla uma obra de arte, por vezes, ao simpatizar com os sentimentos e as ideias expressas pelo artista, – lembremos o sentimento da graça – torna-se dele partícipe e autor. Neste sentido, se a arte pode ser comparada ao processo de criação da vida é não apenas porque a sua elaboração traz a marca do tempo, mas também porque ela reverbera no espírito dos homens que são por ela tocados e, assim, enseja – ou cria - novos pensamentos, novos sentimentos, novas formas de representação dando ao ser a algo que não existia, ainda que o faça de um modo distinto daquele operado pelo elã vital na marcha da vida.

²⁸⁰ JOHANSON, Izilda. *Arte e Intuição. A questão estética em Bergson.*, p.59.

Leopoldo e Silva lembra-nos que não é a gestação individual da obra que interessa a Bergson, mas o processo em que há uma identificação entre o artista e a totalidade, bem como o resultado gerado pela obra criada, pois esta é veículo de revelação de uma intuição. Segundo este mesmo comentador, as alusões à arte, presentes nos textos de Bergson, não apresentam uma psicologia da produção artística, mesmo quando se referem aos estágios de elaboração subjetiva da obra, e, portanto, é neste sentido que as considerações do filósofo sobre o estatuto da obra de arte e do artista não cabem numa psicologia do ato criador. De fato, o que está em causa é menos a análise da genialidade individual do artista do que o fazer artístico como instância de esforço, de revelação, de expressão da intuição. Ou seja, Bergson volta-se para a relação existente entre a intuição e a invenção, para o trabalho de expressão e o esforço de criação. “O ato criador não é suscetível de análise, muito embora sua própria expressão tenha algo a ver com a análise, na medida em que a forma é uma discursividade simbólica. Se o artista é mais do que ele mesmo quando cria, é menos que ele mesmo quando expressa sua criação.”²⁸¹

Na perspectiva bergsoniana, a união entre ser e significar ocorre quando o símbolo deixa de remeter ao seu caráter utilitário, para aparecer por si mesmo, revelando a virtualidade que traz em si. Quando isso ocorre, o que se atinge é a mais alta ambição da arte: a de nos revelar a natureza em sua essência, a transparência do real. Ora, não há superficialidade aqui. Com efeito, para a inteligência e nossa vida cotidiana, as formas valem segundo o uso que fazemos dela. Na arte ocorre o contrário, as formas artísticas valem pelo que são, mas também pelo que apontam para além delas – as virtualidades que trazem em si, ou seja, pelo que deixam de ser, no sentido mesmo de oferecerem aos nossos sentidos aquilo que o nosso intelecto reprime. Quando isso ocorre, a obra que contemplamos revela-nos a natureza em sua essência, a transparência do real, fazendo com que descubramos mais qualidades e matizes do que cotidianamente percebemos.

Contrapondo-se à ideia defendida por Riquier, de que a arte não aprofunda o espírito e de que não faz chamado à intuição, sustentamos, portanto, que a arte se

²⁸¹LEOPOLDO E SILVA, *Bergson Intuição e Discurso Filosófico*, p.325.

nutre da intuição para criar, sem preocupar-se em instituir um método que garanta a veracidade de seus fins, ou seja, sem prescrever um caminho a ser seguido pelo artista, pois como afirmamos anteriormente conceber a obra e intuí-la operam-se conjuntamente. Mas seu caráter dinâmico e o processo organizador que nela se inscreve permite que significações múltiplas dela emanem, de modo que a forma final reverbere por além de seus contornos o inesgotável movimento que lhe deu origem.

Assim como a filosofia, a arte revela aquilo que nunca foi visto, pois arte é criação, invenção. O artista dá o ser àquilo que jamais poderia ter sido. Se o artista está em contato com os fenômenos que o rodeiam, ele transcende esses fenômenos, graças a sua percepção menos coadunada à instrumentalidade, que o permite ver além daquilo que a superficialidade lhe oferece. E nesse ponto ele e o filósofo estão indiscutivelmente próximos e nos convidam, a partir de sua obra, a uma visão plena, à profundidade do espírito que só pode advir com uma inserção no tempo, com a irremediável fusão do passado como presente.

Conclusão

Esse estudo objetivou elaborar um recorte no pensamento de Henri Bergson, de maneira que arte, ontologia e método filosófico confluíssem para uma mesma direção.

Sob essa perspectiva, começamos nosso itinerário mostrando como Bergson opõe a duração ao tempo desnaturado ou à forma desnaturada do tempo, isto é, o tempo homogêneo. É justamente por não perceber que há uma mistura entre tempo e espaço, que o pensamento filosófico tradicional buscou o ser na eternidade imóvel, na atemporalidade. Ancoramo-nos, portanto, num primeiro momento, no texto *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*, obra na qual o filósofo aborda a natureza do espaço e a do tempo em suas manifestações puras, bem como analisa a mistura entre realidades extensas e inextensas. Dali, pudemos ver que a inteligência, que viabiliza nossa inserção social e vida útil, não dispõe dos meios viáveis para exprimir a duração. Donde nos pusemos a questão: se a duração não pode ser expressa pela inteligência, ela então é inexprimível?

Tendo como norte essa inquietação, visualizamos a intuição como a possibilidade de um contato com o objeto, ou seja, de uma coincidência com a duração. Se há uma dificuldade em se expressar a intuição, a qual para se exprimir precisa da inteligência, como pudemos ponderar em nosso estudo, essa mesma intuição pode ser sugerida através das imagens. Neste sentido, pudemos notar que, se nos dispusermos de uma linguagem mais graciosa e flexível, menos presa às generalizações e às conceitualizações, a expressão da duração, da intuição, não nos é totalmente impedida, pois ela pode ser sugerida por uma multiplicidade de imagens. Assim, muitas imagens, poderão, pela convergência dos seus esforços, dirigir nossa consciência ao ponto preciso da intuição.

O aprofundamento dessas considerações forneceu-nos elementos fundamentais para problematizar a natureza da duração e, posteriormente, a relação entre a natureza da arte e o método filosófico bergsoniano. Ou, em outras palavras, o modelo ou o apoio da arte para a filosofia.

Sem dúvidas conseguimos visualizar os limites da linguagem, cuja finalidade se confunde com a da inteligência. Tanto na linguagem comum, quanto na ciência, a linguagem expressa realidades de acordo com a representação espacial, expurgando assim tudo o que há de movente e antinômico a essa lógica.

Todas essas reflexões nos direcionaram para o encontro das imagens artística, as quais, como podemos acompanhar, servem de modelo para a filosofia. Não é a toa que a reflexão bergsoniana é permeada de imagens estéticas ou faz referências aos sentimentos estéticos, entre os quais, destacamos em nosso estudo, o sentimento da graça. A análise deste sentimento possibilitou-nos compreender que a experiência da graça revela-nos a existência de um progresso qualitativo que se intensifica na consciência, apoderando-se de toda a alma. Uma vez que este sentimento estético é suscitado por uma atividade artística - a dança – ele nos permite não apenas compreender a natureza da duração nos sentimentos profundos, mas também atentar para o modo pelo qual a arte pode mobilizar nossas regiões mais profundas. Assim, pudemos constatar que, segundo o filósofo, com o sentimento da graça evadimo-nos de nosso pensamento habitual e de nossa materialidade circundante, mergulhando numa região que ao mesmo tempo nos é íntima e nos põe em contato com o que nos é desvelado pela obra, no caso, a produção significativa e diferenciada que advém com a progressiva continuidade dos movimentos rítmicos da dança

Nossa investigação também estabeleceu um breve correlato entre a liberdade e a criação artística, pois ambas se aproximam à medida que trazem à tona a duração interna, a qual se manifesta numa ação geradora de ineditismos e livre de toda determinação. Assim, constatamos que, em Bergson, a liberdade é expressão, é criação, e que agir livremente é criar. Neste sentido, o homem livre é análogo ao artista e para que ele se manifeste é preciso ultrapassar a subjetividade circunscrita às representações espaciais. Além disso, a arte norteia-se pela imprevisibilidade, tal como os nossos estados de alma que constituem a totalidade do eu no ato livre.

No segundo capítulo, procuramos enfatizar o modo pelo qual a arte na filosofia bergsoniana não apenas evidencia o alargamento da nossa percepção, mas explicita o modo pelo qual a relação do artista com o mundo sugere algo sobre o

caminho do conhecimento filosófico, apontando para um pensamento menos preso às estruturas da ação prática e mais aberto às suas sutilezas e mobilidade. Nesse momento, ao explorar o equívoco da tradição em relação à percepção e a concepção inovadora de percepção que Bergson apresenta em *Matéria e Memória*, podemos evidenciar que o caráter instrumental da percepção se prolonga na inteligência. À luz dessas considerações, compreendemos qual foi a especificidade do caminho adotado pela tradição filosófica, isto é, a eleição da inteligência que tudo fixa e imobiliza enquanto caminho privilegiado para o conhecimento, rejeitando a movente realidade em que de fato estamos inseridos.

Sob esse prisma, Bergson considera que as maiores dificuldades da filosofia surgem da precariedade dos meios de acesso ao conhecimento e à impossibilidade de alcançar o seu objeto privilegiado: o ser em sua natureza temporal. Todavia, o autor nos mostra que essa dificuldade pode ser superada se alcançarmos uma percepção não subordinada aos ditames da praticidade. Essa outra percepção pode ser visualizada no artista. Em sua forma específica de se relacionar com o mundo entrevemos a possibilidade de uma percepção dilatada e aberta que se contrapõe à nossa percepção habitual e restrita, essencialmente absorvida pelos critérios da ação útil. Essa possibilidade de alargamento perceptivo, tal como experimentada pelos artistas e operada em nós quando entramos em contato com uma obra de arte, pode também ser vivenciada pelo filósofo. Sob essa perspectiva, o autor considera que a filosofia poderia mudar o seu modo de especular, visto que uma vez superados os erros produzidos por um pensamento que se ancora apenas no intelecto, que transpõe para a especulação hábitos pertinentes à ação prática, torna-se possível aceder a uma forma outra de pensar, a qual logra restituir à mudança a fluidez plena e ao movimento a sua mobilidade.

Após esse percurso, debruçamo-nos finalmente sobre a problemática do método filosófico em Bergson, procurando apontar de modo mais detalhado as relações que ele estabelece com a arte. Assim, assinalamos o modo pelo qual Bergson tece suas considerações esparsas sobre a arte em suas diversas modalidades ao buscar um modelo antagônico à filosofia puramente conceitual, lógica e

extremamente abstrata. A constatação da rigidez dos conceitos fez com que Bergson se propusesse a recuperar aquilo que a filosofia no decorrer da sua história virou as costas: a duração, o movimento, enfim, a vida na sua concretude. É neste viés que sustentamos que a filosofia bergsoniana volta-se para a criação artística, por que, de maneira análoga a ela, deixa-se contagiar por este real criador que o puro pensamento intelectual não capta. A intuição, que suscita a criação artística e que deve suscitar e se desdobrar pelo trabalho filosófico tornou-se o foco de nossa discussão. Procuramos então compreender a forma singular pela qual ocorre a apreensão do objeto filosófico, ou seja, a duração, e o que a filosofia recupera quando se deixa inebriar pelo fluxo constante da vida. Assim, tematizamos como o nosso intelecto pode superar-se a si mesmo, ultrapassando a sua função natural. Ou seja, o modo pelo qual a inteligência pode saltar da sua condição fabricadora e de sua condição de artífice e tornar-se criadora, pois é no homem que o élan encontra uma continuidade da criação por meio da intuição. Quando nosso intelecto é atingido por um conhecimento transformador, inventivo e criador que o coloca em movimento, tudo se transforma a sua volta, de modo que ele direciona todo um esforço para compreender, dar forma e significado para aquilo que o tocou de uma maneira tão envolvente e mobilizadora.

Nesse viés, procuramos ainda explicitar que os recursos estritamente conceituais e geométricos estão fadados ao fracasso, mas que eles podem ser superados quando o pensamento filosófico orienta-se pela intuição. Mas como a linguagem está atrelada à inteligência, cumpriu-nos interrogar acerca das possibilidades de explicitar o intuído. Assim, pudemos ver que, para Bergson, também a linguagem pode inebriar-se com a franja criadora da intuição e alargar seus recursos simbólicos. Advém assim a possibilidade de uma linguagem imagética, na qual a coexistência de várias imagens pode nos conduzir ou sugerir a duração. Uma outra aproximação com a arte assim se delineia, uma vez que o artista deve também inventar e transmudar os recursos disponíveis – ou a linguagem de sua arte - para dar expressão ao intuído. Ou seja, quando o filósofo se aloja em conceitos e abstrações ele acaba por expurgar a intuição inicial. Segundo Bergson,

se quisermos alcançar uma filosofia mais intuitiva, é preciso reformar a nossa linguagem e se possível nos afastar do pensamento puramente conceitual e rígido, voltando-nos para uma outra forma conceitual, esta permeada de imagens. Neste sentido, sustentamos em nosso estudo que ao recorrer às imagens ou aos conceitos mais flexíveis e móveis, Bergson se aproxima da arte ou não apenas em relação ao método, isto é, não apenas no que toca ao esforço de alargar a percepção e se deixar inebriar pela intuição, mas também no que concerne ao esforço para expressar em imagens algo que não pode ser apreendido no puro conceito. Vislumbramos, portanto, que é preciso uma metafísica que transcenda os conceitos para chegar à intuição, que se liberte das considerações rígidas e já prontas para criar conceitos móveis, flexíveis, moldados pela intuição. Nesta vertente, sustentamos que Bergson não contesta o uso da linguagem para a expressão da duração, mas a representação conceitual rígida e fixa que costumamos fazer dela.

Procuramos, enfim, pontuar também as diferenças entre intuição filosófica e intuição artística e pudemos ver que o artista insere-se diretamente no concreto e ao produzir sua obra produz imagens que nos remetem ao absoluto. São as formas sensíveis por ele produzidas através do seu trabalho criador sobre a matéria que nos lançam nessa direção, que nos permitem o contato com a sua visão. A experiência da visão o insere diretamente num processo criador, de modo que ele possa mergulhar de pronto nesse processo. O filósofo, por sua vez, deve compreender metodicamente a experiência da intuição, problematizando os obstáculos que impedem ao pensamento de se instaurar diretamente nela, ou seja, ele necessita superar a imobilidade com a qual a inteligência representa o mundo. Daí que a crítica a esse procedimento não possa ser negligenciada e faça parte do método. Somente depois de realizar um percurso crítico, explicitando a natureza e a forma de superação dos obstáculos, ele pode explicitar metafisicamente, por meio de uma atividade reflexiva, as tendências significativas e reveladoras do absoluto afloradas com a intuição. Ainda que ele não possa prescindir da materialidade dos seus instrumentos, no caso as palavras a linguagem, seu objetivo não se restringe a criação material, como no caso do artista, mas visa a explicitação reflexiva da

realidade movente. Nesse sentido, poderíamos dizer que embora arte e filosofia originem-se numa experiência intuitiva, o contato do artista com o núcleo criador da realidade é direto, ao elaborar a obra ele se insere no fazer-se do real. Ao passo que o filósofo deve fazê-lo indiretamente, ele não pode se esquivar de interrogar sobre os limites da inteligência. Seu propósito é compreender reflexivamente a experiência da intuição. Ainda que ao fazer isso, ao produzir sua reflexão filosófica, ele enverede por uma atividade criadora, não se trata aqui de atualizar a visão intuída na consecução de uma obra sensível.

Enfim, a assunção do método intuitivo exige uma linguagem mais aberta e flexível que logre a comunicação do intuído. Deste modo, as imagens, os conceitos fluídos podem dissociar os recursos linguísticos de sua função útil e remeter à visão que aflora com a experiência intuitiva. O contato com as obras de arte, com os sentidos suscitados pelas diferentes linguagens da arte nos remetem a algo que as ultrapassa, à visão que aflora na intuição do artista. Diversamente dos conceitos fixos que nos deixam no relativo, os conceitos fluídos, as imagens presentes numa linguagem filosófica inebriada com a mesma energia intuitiva nos sugerem também algo além delas: os sentidos que afloram na intuição do filósofo, o núcleo movente e criador da realidade concreta.

BIBLIOGRAFIA

1. Obras do Bergson:

BERGSON, H. Essai sur les donées immédiates de la conscience. Paris, Quadrige, PUF, 2006

_____ L'évolution créatrice. Paris, Quadrige/PUF, 2007

_____ La pensée et le mouvant. Paris, Quadrige/PUF, 2009

_____ La pensée et le mouvant. Paris, Quadrige/PUF, 2009

_____ Matière et Mémoire, Paris, Quadrige/PUF, 2008

BERGSON, Henri A Energia Espiritual. Trad. Rosemary Costhek Abílio, São Paulo: Martins Fontes, 2009.

_____. As Duas fontes da Moral e da Religião. Trad. Nathanael G. Caixeiro. Zahar Editores, 1978.

_____. A evolução criadora. Trad. Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. La Politesse. Editions Rivages Poche. Petite Bibliothèque, 2008.

_____. Matéria e Memória. Trad. Paulo Neves da Silva. São Paulo: M. Fontes, 1990.

_____. Os dados imediatos da consciência. Trad. João da Silva Gama. Lisboa: Edições 70, 1988.

_____. O esforço intelectual, tradução Jonas Gonçalves Coelho. Trans/form/ação. São Paulo, 123-146, 2006.

_____. O Pensamento e o Movente. Trad. Bento Prado Neto, São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. O Riso. Trad. Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro, Editora Zahar, 2ª edição, 1983.

2. Bibliografia Geral:

AZOUVI, La Gloire de Bergson: Essai sur le magistère philosophique. Paris: Gallimard, 2007.

BOUANICHE . Dossier critique. In Essai sur les données immédiates de la conscience. Edição crítica Le choc, 9ª. Edição. Paris, PUD, 2011.

BRÉHIER, Émile. Images plotiniennes, images bergsoniennes. In Les Études bergsoniennes. Paris: PUF, 1949, v.II.

BRINCOURT, André; BRINCOURT, Jean. Les Oeuvres e les Lumières. Paris: La Table Ronde, 1955.

CAPOGREGO, N. Repères pour une esthétique du temps musical dans la philosophie bergsoniennes, In. Stacanti, C. (org) Henri Bergson: esprit et langage. Bélgica: Ed. Magarda, 2001.

CHERNIAVSKY, Axel. Exprimer l'esprit temps et langage chez Bergson. L'Harmattan, 2009.

_____. L'expression de la durée. In Annales Bergsoniennes IV, org. Worms.

CHEVALIER, Jacques. Entretiens avec Bergson. Librairie Platon, 1959.

CONTINI, Annamaria. Dire la vie: art et creation vitale chez Bergson. In Henri Bergson: esprit et langage. Claudia Stacanti avec la collaboration de Donata Chiricó et Federica Vercillo. Bélgica: Ed. Magarda, 2001.

DELEUZE, Gilles. Bergsonismo. Trad. Luiz B.L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 1999.

DELHOME, Jeanne. Durée et vie dans la philosophie de Bergson. In: Les études bergsoniennes. Paris: PUF, 1949, v.II.

DRESDEN, S. Les idées esthétiques de Bergson. In Les études bergsoniennes. Paris: Presses Universitaires de France, 1956, v.IV.

GILSON, Étienne. Introduction aux arts du beau: Qu'est-ce que philosopher sur l'art? Essais d'art et de philosophie. France : J.Vrin, 1998.

_____. Trois essais : Bergson, La philosophie chrétienne. L'art. Paris : Vrin, 1993.

GOUHIER, Henri. Introduction. In: Bergson, Henri. Oeuvres. Paris: Presses Universitaires de France, 1959.

_____. Bergson dans la histoire de la Pensée Occidentale. Cap. II, Os sofismas de Zenão de Eléia. Paris: Vrin, 1989.

_____. Bergson et les Christ des Évangiles, cap.1 une philosophie de la nature e cap.2 – Durer. Paris: Librairie Arthème Fayard, 1961.

HUDE, Henri. *Intuition e Invention chez Bergson. Annales bergsoniennes IV, L'évolution Créatrice 1907-2007, épistémologie et métaphysique.* Édité et présenté par Anne Fagot-Largeault et Frédéric Worms. Paris: PUF, 2008.

JANKÉLÉVICH, Vladimir. *Henri Bergson.* Paris: Presses Universitaires de France, 1959.

JOHANSON, Izilda. *Arte e intuição: a questão estética em Bergson.* São Paulo: Editora Humanitas. 2005.

_____. *Pensamento e Invenção: Bergson e a busca metódica do tempo perdido.* São Paulo. 2008.

LAPOUJADE, David. *Potências do Tempo.* Trad. Hortencia Santos Lencastre. N-1 Edições

LEOPOLDO E SILVA, Franklin. *Bergson: Intuição e discurso filosófico.* São Paulo: Loyola, 1994.

_____. *Bergson, Proust: tensões do tempo.* In: Novaes, Adauto (Org.) *Tempo e História.* São Paulo: Cia das Letras.

MEYER, François. *Pour connaître Bergson.* Paris: Borda, 1985.

NUNES, Benedito. *Introdução à filosofia da arte.* São Paulo: Ática, 1991.

PAIVA, Rita. *Subjetividade e imagem: a literatura como horizonte da filosofia em Henri Bergson.* São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2005.

PAREYSON, Luigi. Os problemas da estética. Trad. Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: M.Fontes, 1989.

PINTO, Débora Morato. Espaço, Extensão e Número: suas relações e seu significado na filosofia bergsoniana. Revista Discutirso, número 29, pg: 133-173. 1998.

PINTO, Tarcísio. O método da intuição em Bergson e a sua dimensão ética e pedagógica. São Paulo. 2005.

PRADO JR., Bento. Presença e campo transcendental: consciência e negatividade na filosofia de Bergson. São Paulo: Edusp, 1989.

RIQUIER, Camille. Archéologie de Bergson: Temps et métaphysique. Paris: Presses Universitaires de France, 2009.

Rossetti, Regina. Movimento e Totalidade em Bergson: a essência imanente da realidade movente. São Paulo: Edusp, 2004.

RUDOLF, Bernet. La conscience et l'aveir comme force et pulsion. Les cahiers d'histoire de la philosophie. Bergson sous la direction de Camille Riquier. Les éditions du Cerf, Paris, 2012.

THEAU, Jean. La conscience de la durèe et le concept de temps. Toulouse: Edouard Privat Editeur, 1969.

THIBAUDET, Albert. Le bergsonisme. Vol III, 8.ed. Paris: Gallimard, 1923.

TORRES, Silene Marques, A Busca da Experiência em sua fonte: Matéria, Movimento e Percepção em Bergson. *Trans/Form/Ação*, Marília, v. 36, n. 1, p. 61-80, Jan./Abril, 2013.

TROTIGNON, Pierre. *L'idée de vie chez Bergson et la critique de la métaphysique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1968.

WORMS, Frédéric. *Bergson ou os dois sentidos da vida*. Tradução: Aristóteles Angheben Predebon. Editora Unifesp. 2011.