

Dos estados de alma à correlação entre liberdade e arte na filosofia de Bergson

Des états d'âme à la corrélation entre liberté et art dans la philosophie de Bergson

Palavras-chave: arte, duração, ação livre, liberdade.

Mots-clés: art; durée; action libre; liberté.

Luanda Gomes Julião

Guarulhos, Brasil.

Doutoranda em filosofia
pela UFSCar

luajuliao@hotmail.com

RESUMO: Tendo como norte o texto do *Ensaio*, esse artigo pretende mostrar como a concepção bergsoniana do tempo e da ação livre possibilitam uma relação entre a nossa interioridade e a criação artística.

RÉSUMÉ: Cet article vise à montrer comment le concept de Bergson de temps et d'action libre, exposée dans l'Essai, permet une relation entre notre vie intérieure et la création artistique.

Quando pensamos sobre o tempo não é fácil escapar da imagem do calendário, do relógio ou até mesmo da ampulheta. Contamos as horas, corremos contra o tempo-duração. Prisioneiros das ações corriqueiras, recortamos da realidade o que nos interessa e enquadrados aquilo que tomamos como útil. Generalizamos as coisas, inclusive os nossos sentimentos, com a frieza e a rigidez das palavras, e compomos e decompomos sistemas filosóficos como peças de um mosaico. Assim, apáticos à natureza movente do real, não escutamos a melodia contínua da vida profunda que ecoa dentro e fora de nós. Consequentemente, habituamo-nos a recompor artificialmente o tempo, ignorando a diferença entre o tempo real, ou seja, a duração e o tempo representacional. São essas as considerações iniciais da filosofia de Bergson expostas no *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*, sua primeira obra. Teu intuito nesta obra é mostrar porque apreendemos o tempo e os nossos estados de alma de maneira fixa, descontínua e numerável e porque essa apreensão

ISSN 2359-5140 (Online)
ISSN 2359-5159 (Impresso)

Ipseitas, São Carlos, 2016,
vol. 2, n. 2, p. 131-153

Artigo recebido 15/08/2015

Artigo aceito 11/11/2015

errada do tempo faz com que nossas especulações sobre o ser e a nossa interioridade sejam equivocadas.

Tendo como norte o texto do *Ensaio*, esse artigo pretende percorrer o raciocínio exposto pelo filósofo sobre os nossos estados de alma e a liberdade, e, assim, delinear a correlação que podemos estabelecer entre elas e a arte ou, em outras palavras, de como as concepções bergsoniana do tempo e da ação livre possibilitam uma relação entre a nossa interioridade e a criação artística, uma vez que ambas geram ações imprevistas e trazem à tona a duração interna. A confusão entre espaço e duração desnaturaliza nossa vida interior em uma representação espacial e mascara a verdadeira natureza do Eu e da ação livre. Sob o viés bergsoniano, pensamos no escoamento do tempo 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 tempo real. No *Ensaio*, Bergson delinea a confusão que se faz entre realidades extensas e inextensas ou entre espaço e duração. Para dissipá-la, o filósofo analisa o número com o objetivo de elucidar a antinomia existente entre a quantidade numérica e a qualidade dos nossos estados de consciência. Constatada a distinção entre os dois tipos de multiplicidades, o filósofo define a duração real e a apreensão equivocada do tempo, e consequentemente da nossa subjetividade.

Bergson enfrenta o problema da liberdade e os erros produzidos por uma metafísica e por uma ciência que deixam escapar a verdadeira natureza do Eu ao conferir medida, cálculo e previsão aos estados de alma, e principalmente expondo que o problema da liberdade deriva de uma apreensão equivocada da duração. Assim, o filósofo aborda o tempo a partir da experiência da consciência, tendo em vista fazer uma crítica à representação conceitual do tempo psicológico, ou melhor, uma crítica ao método

empregado pela psicologia e o modo como ela defende a idéia de que os afetos podem ser pensados com as leis da causalidade. Acompanharemos a argumentação tecida no *Ensaio*, abordando como a apreensão errônea da subjetividade desembocou numa concepção igualmente equivocada da liberdade. Em seguida, discutiremos como a ação livre, a qual sob o olhar bergsoniano, não se configura quando se explica um afeto com base nos movimentos da estrutura cerebral, tal como afirma as psicologias mecanicistas e associacionistas. E finalmente, analisando o sentimento da graça, cuja experiência é concebida por Bergson como um progresso qualitativo que se intensifica na consciência, apoderando-se de toda a alma, compreenderemos como os sentimentos estéticos são exemplos de transformações qualitativas. Veremos então que a arte pode nos descortinar uma realidade antípoda ao tempo espacial, uma vez que os sentimentos suscitados por ela abre para nós a possibilidade de sentir a fundo essa profundidade subjetiva que escapa à ciência: a duração.

1. Tempo matemático e tempo real

Como dissemos, a natureza do espaço e do tempo, são enfrentadas por Bergson em seu primeiro livro. Para dissipar a confusão ou, como afirma Deleuze “a decomposição do misto entre o espaço e a duração, Bergson analisa o número com o objetivo de esclarecer de que modo se opera a substituição do tempo pelo espaço” (DELEUZE, 1999, p. 28).

Exposta no segundo capítulo do *Ensaio*, essa análise possibilita a Bergson a elucidação da antinomia entre a quantidade numérica e a qualidade dos nossos estados de alma. “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” (LEOPOLDO E SILVA, Franklin, 1994,

p. 131). A distinção entre os dois tipos de multiplicidades permite a Bergson a definição da duração real e a revelação de que multiplicidade interna é oposta à multiplicidade numérica. E indubitavelmente, “[...], o que permite a Bergson fazer da distinção entre o espaço e a duração uma distinção rigorosa é [...] a 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 apóia 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 (WORMS, 2011, p.46-47).”

O hábito que desenvolvemos de contar, explica Bergson, parece ocorrer mais no tempo que no espaço, por isso temos a impressão de que o número é construído na duração. Para mostrar que a multiplicidade dos nossos afetos e estados subjetivos não estão sujeitos à mensuração, Bergson nos mostra que o número está atrelado ao espaço, isto é, “[...] toda ideia clara do número implica uma visão no espaço”. (BERGSON, 1988, p.60).

Bergson derruba a concepção do número como uma unidade indivisível e existente em si. Desse modo, fundamenta a idéia do número 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). “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”. (IDEM). Assim, o filósofo evidencia que as unidades que formam o número são transitórias, provisórias, fracionárias e divisíveis indefinidamente, pois cada unidade constitui uma soma de unidades. O espírito isola e conserva cada uma das unidades numéricas no espaço para assim poder juntar e contar. “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” (IDEM, p.62).

Neste sentido, para que o número cresça à medida que avançamos numa conta é preciso a retenção 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. Assim, quando representamos o número, cria-se uma imagem extensa. “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” (IDEM, p.59).

Dito de outro modo, somar significa justapor, fixar no espaço cada um dos momentos contados. No entanto, o número também é uma unidade enquanto síntese da soma das unidades que o compõe. Mas

essa unidade não é fixa, indivisível e pura, ela é apenas temporária e, portanto, objetivada. O número só existe como indivisível quando nos detemos numa unidade numérica, mas não existe uma unidade numérica em si. Neste sentido, a divisão infinita e a possibilidade indefinida de adição são características que pertencem ao número. E é no espaço que construímos o número, onde o colocamos para mensurá-lo e objetivá-lo. 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” (IDEM, p.63).

Noutros termos, unidade e indivisibilidade são propriedades que propriamente pertencem ao espírito, enquanto que 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 semelhante, deixando lado as diferenças e as individualidades.

Indubitavelmente, é a análise da natureza do número que possibilita a Bergson a demarcação da existência de duas realidades dessemelhantes: a quantitativa e a qualitativa. A primeira remete ao espaço, ou seja, um meio vazio de qualidades e homogêneo, que permite distinções nítidas e operações numéricas. A segunda, refere-se a nossa multiplicidade psicológica, indistinta e indivisível, heterogênea, sucessiva, que só a análise distingue. Na explicação do filósofo: “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” (IDEM, p.85).

Prosseguindo na análise, constatamos que o espaço, essa estrutura que é concebida por nossa consciência, se reduz a uma representação que nos separa da duração. Assim, o espaço representa a impureza que perverte o tempo real. Mas também é uma faculdade da nossa consciência que nos habilita a organizar as coisas e o nosso pensamento. Sob esse viés, podemos afirmar que se o espaço nos sujeita a um mundo simbólico quando nos impede de viver a duração em seus graus mais profundos – pois ao amalgamarem-se, espaço e duração criam aquilo que Bergson denomina de tempo espacializado ou tempo homogêneo –, por outro lado é justamente essa mistura que nos possibilita a ação no mundo, embora Bergson ainda não aborde com afincos essa questão em sua primeira obra, restringindo-se aos nossos estados de consciência.

No *Ensaio*, Bergson nos reconduz aos dados imediatos da consciência, à duração como realidade. E esta, em sua pureza original, não é representação, ou como afirma Worms, “[...], a duração é o real. Quando superamos o obstáculo do espaço e acedemos à duração, nossa experiência psicológica é imediata” (WORMS, 2011, p.53).

Ao remeter o número ao espaço, Bergson quer nos mostrar que os objetos materiais estão localizados no espaço. Por isso os contamos e os manipulamos. Entrementes, o mesmo não acontece com os estados afetivos da alma, uma vez que só podemos contá-los através da representação. Nossos afetos só adquirem um aspecto numérico com a intervenção do espaço e é justamente no espaço que nós buscamos as imagens com as quais descrevemos os sentimentos que a consciência não consegue distinguir por si mesma.

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 imediata do tempo e a mudança que lhe infligimos quando pervertemos uma multiplicidade indistinta numa simbolização espacial, transformando a sucessão numa série de objetos distintos num espaço exterior. Assim, apreendemos os sons do sino de duas formas: a primeira refere-se à apreensão de maneira organizada, onde os sons ao se penetrarem sucessivamente uns nos outros, formam um movimento contínuo e nos afetam por entrar em consonância com a sucessão da nossa consciência. Essa sucessão é fusão, mudança. A segunda refere-se a sua dissociação dos sons num espaço ideal, o que nos permite contá-los. Essa contagem só se opera com a dissociação da fusão dos sons em séries descontínuas. Evidencia-se, portanto, que a atualização do tempo no espaço transforma a sua própria natureza e que a nossa experiência sempre se mistura e transita entre a duração e o espaço. “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” (DELEUZE, 1999, p.27).

ISSN 2359-5140 (Online)
ISSN 2359-5159 (Impresso)

Ipseitas, São Carlos, 2016,
vol. 2, n. 2, p. 131-153

Mais explicitamente: da composição entre duração e espaço, concebemos o tempo homogêneo. Mas esse tempo não é mais a pura duração. “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” (BERGSON, 1988, p.72). Consequentemente, ao projetarmos nossos estados internos no espaço,

formamos uma multiplicidade distinta da multiplicidade que é pura qualidade, fusão e movimento, isto é, a duração, pois ao se exteriorizarem, os afetos se justapõem e a heterogeneidade é transformada em homogeneidade. Inequivocamente, o espaço estreita a nossa subjetividade, sendo a barreira que se interpõe no encontro do Eu com a duração que nos habita. No entanto, como sabemos, nossa consciência reflexa, que gosta de distinções bem demarcadas, e, portanto, resiste ao que é múltiplo e heterogêneo, se orienta pelo espaço. É nele que encontra solidez para as suas ações. Ou seja, o homem precisa do espaço para conseguir agir, distinguir, fixar, enfim, para as demandas e atribuições do cotidiano. Neste sentido, Bergson nos mostra que o erro não é agirmos no campo da espacialidade, o erro é tomá-lo como o fundamento do real. Ou seja, tomar o tempo homogêneo como parâmetro na explicação de realidades inextensas. O que Bergson destaca é que da redução da duração à sua representação no espaço originaram-se os erros da metafísica e aqueles que posteriormente foram perpetuados pela ciência, que optou por circunscrever seu raciocínio ao cálculo e ao físico, mostrando sua inaptidão para compreender a verdadeira natureza da psique humana e, em última instância, da vida. É preciso destacarmos, portanto, que a crítica bergsoniana sobre o intelecto recai sobre o equívoco da tradição filosófica que insiste em transpor para especulação um procedimento que é pertinente apenas à ação. Em contraposição a essa filosofia arraigada ao raciocínio puro e em prol da recusa da mudança, Bergson nos propõe uma metafísica muito mais próxima do dinamismo da vida, desvelando-nos assim uma realidade antípoda àquela que nos foi legada pela metafísica tradicional, uma vez que esta recusou os dados habituais dos sentidos e da percepção, ignorando completamente a mudança e a duração. Daí a assertiva de Bergson de que a filosofia nasceu com a recusa da percepção e de todo o movimento. Uma

vez consentido na tradição filosófica de 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. Os meios encontrados pela tradição foram os exercícios lógicos, os conceitos e o puro raciocínio. Ou seja, já que nossos sentidos são insuficientes para a apreensão do real, é preciso aderir às abstrações e ao raciocínio lógico, substituindo os dados do sentido pelo conceito. Segundo Bergson, foi assim que a metafísica tradicional acreditou que, se mantendo distante dos nossos sentidos e priorizando o raciocínio abstrato, superaria os limites e os equívocos da percepção, ignorando, portanto, que um certo procedimento incrustado na percepção humana prolonga-se na atividade intelectual, pois, assim como a percepção comum, nossa inteligência também se absorve nas necessidades da ação. Ou seja, Bergson derruba a ideia de que a nossa percepção utilitarista é antagônica à inteligência.

Em suma, sob a leitura bergsoniana, o que a história da filosofia não viu foi que a percepção que temos da mudança não é imediata, mas mediatizada pelos imperativos pragmáticos que negligenciam o ímpeto ininterrupto da duração, e que, se a nossa percepção pragmática não nos põe em contato com a mudança real, os conceitos e a pura abstração muito menos ainda. Nesta senda, Bergson nos mostra que não devemos substituir a percepção pela pura razão, pois assim restringimos a filosofia ao conhecimento puramente abstrato, cujo alcance é pobre e insuficiente para a apreensão da duração que nos habita. Quando a filosofia assim procede, adverte o filósofo, desemboca em falsos problemas ou em problemas insolúveis.

Como dito anteriormente, a inteligência ignora a duração, pois sua função é nos colocar atentos para a ação e não para a especulação. Assim, ela seleciona do real apenas aquilo que é cabível as nossas ações e desvia nossa atenção da duração. Míope a todo “jorro ininterrupto de novidades”, nossa percepção

distingue os objetos, retendo do movimento apenas uma série de posições. É essa a sua função: iluminar nossa conduta sobre as coisas fixas e estanques. Não obstante, superamos a função utilitarista e espacial da inteligência quando esta é tocada pela intuição. Como assinala Bergson em diversas passagens dos seus textos, essa superação nos é dada pela arte e conseqüentemente pode ser adotada por uma metafísica fundamentada na experiência intuitiva da duração. Destacamos a importância da atividade artística¹ nesta filosofia justamente porque através dela, Bergson nos demonstra a existência de uma outra percepção, mais alargada e distendida, que nos descortina uma face oculta da realidade, a qual nosso entendimento sozinho não tem acesso. Em resumo: esta distensão perceptiva nos é proporcionada pela experiência artística. A arte é uma amostra de que não estamos condenados àquilo que a nossa atenção nos fornece e de que é possível uma extensão da percepção, um contato imediato com a duração. Ela é uma maneira de ultrapassar a simplificação utilitária da vida e um modo de nos aproximar da duração que inebria os nossos afetos mais profundos. Vejamos agora, porque arte e liberdade se correlacionam nesta filosofia.

ISSN 2359-5140 (Online)
ISSN 2359-5159 (Impresso)

Ipseitas, São Carlos, 2016,
vol. 2, n. 2, p. 131-153

2. Arte e liberdade

Bergson percorre as teses psicológicas, não apenas com o intuito de mostrar os erros de uma ciência que deixa escapar a verdadeira natureza da multiplicidade psicológica, mas principalmente para expor que o problema da liberdade, tal como foi abordado pela metafísica, e posteriormente pela própria ciência da psique, deriva de uma apreensão equivocada da duração. Nesta senda, a proposta do *Ensaio* visa compreender o tempo a partir da experiência da consciência e fazer uma crítica à

¹ Em sua última grande obra, *As duas fontes da moral e da religião*, o destaque para essa abertura da intuição ou superação das formas estanques da inteligência será dada à figura do místico.

representação conceitual do tempo psicológico. Bergson nos mostra que o desconhecimento da natureza indômita, sucessiva e heterogênea que nos habita, isto é, da duração, faz com que apreendamos os nossos afetos como coisas quantificáveis. Dessa maneira, como percebemos que um número é maior ou menor que outro ou que um objeto é maior ou menor que outro, apoiamo-nos à falsa ideia de que podemos contar 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 ninguém” (BERGSON, 1988, p.11). Não surpreende porque o senso-comum e também a ciência, que “[...] não faz mais que insistir na direção do senso comum, que é um começo de ciência” (BERGSON, 2006, p.5), 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 reduz o homem às instâncias físicas e mensuráveis, atribuindo à interioridade propriedades equivocadas. Amparada pela ideia de compreender objetivamente os estados psicológicos, 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 externos². 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

ISSN 2359-5140 (Online)
ISSN 2359-5159 (Impresso)

Ipseitas, São Carlos, 2016,
vol. 2, n. 2, p. 131-153

² É importante destacarmos que em sua segunda grande obra, *Matéria e Memória*, Bergson constata que a própria matéria tem um grau distendido de duração, fazendo com que os atributos que destacamos acima no texto sejam relativizados e abordados numa outra perspectiva, ou seja, naquela abordado pelo autor no *Ensaio*.

mais simples deles pode refletir-se a alma inteira” (BERGSON, 1988, p.71). Nossos afetos não aumentam quantitativamente, como se um novo estado de alma resultasse da soma de estados de alma já existentes, mas muda qualitativamente, e ao mudar compromete toda a alma. O novo estado psicológico, não provém da justaposição ou da recomposição de vários sentimentos existentes, mas movimenta toda a consciência, de maneira que sua totalidade se funde ao novo estado psicológico. “Há movimentos que atravessam a alma que bastam a si mesmos e que prescindem de explicação lógica. É que, quanto mais se desce nas profundidades da consciência, menos se tem o direito de tratar os fatos psicológicos como coisas que se justapõem” (IDEM, p.16).

Sob o prisma bergsoniano, não se deve apreender as emoções como se elas aumentassem ou diminuíssem numericamente de intensidade. 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 estéticas” (IDEM, p.15). Aliás, essa passagem faculta-nos observar que na filosofia bergsoniana, são os sentimentos estéticos os maiores exemplos de transformações qualitativas ou da experiência das qualidades, da sucessão temporal, pois é sob essa perspectiva 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 que escapa à análise causal. Quando acompanhamos um espetáculo de dança, uma primeira impressão logo se instaura, ou seja, temos a “[...] percepção de um certo desembaraço, de uma certa facilidade nos movimentos exteriores” (IDEM, p.17).

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 relação laboriosa com o mundo, suspensão imaginária do reino da necessidade e da inércia” (PRADO JR., Bento, 1989, p.81-82). O sentimento da graça, ao adormecer as potências ativas e resistentes da nossa personalidade, mostra-nos que há um outro tipo apreensão do real e da percepção, as quais estão muito menos conectadas à ação e que por isso mesmo nos vinculam às emoções profundas, permitindo que ultrapassemos a representação simbólica. Há no movimento da graça um desembaraço superior nas ações, as quais indicam os movimentos futuros, como se cada nova direção estivesse contida na precedente. Assim, o movimento gracioso traz inscrito nele o movimento antecedente, o que nos permite afirmar que há uma supressão do tempo contado na medida em que não há mais separação entre passado e futuro. Essa previsão dos atos do artista potencializa-se quando os movimentos obedecem a um ritmo musical, de maneira que o espectador sente-se senhor, diretor do espetáculo, ou, nas palavras de Bento, “[...], o ritmo ao escandir-se torna cúmplices o espetáculo e o espectador” (IDEM, p.83).

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 não têm graça, é porque cada um deles se basta a si próprio e não anuncia os que lhe seguem” (BERGSON, 1988, p.17).

Assim, 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 e pudéssemos prever um movimento a partir do outro. “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 eclipse definitivamente” (IDEM, p.18).

Notadamente, nessa passagem breve, mas crucial do *Ensaio*, Bergson se debruça sobre os sentimentos estéticos, particularmente o da graça, com o intuito de evidenciar como essa vivência nos conecta à passagem contínua e ininterrupta do tempo, e como nesse processo há fusão, interpenetração e criação, uma vez que a adição progressiva de elementos novos opera mudanças, gerando inexoravelmente novos estados de alma. Ademais, para o filósofo, além de trazer desembaraço e leveza aos movimentos exteriores, o movimento da graça também traz inscrito nele uma espécie de simpatia, que é definida como simpatia móvel. Assim, os movimentos do dançarino logram nos introduzir numa dinamicidade, numa mobilidade, desvelando-nos um processo que não poderíamos compreender se permanecêssemos circunscritos às exigências da exterioridade. Indubitavelmente, são emoções múltiplas e originais que a dança - ou o artista – despertam em nós. 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” (IDEM, p.21).

Bergson sugere que a experiência do sentimento da graça aflora em nós 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. O encanto dessa simpatia nos remete, vale notar brevemente, 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, 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” (IDEM, p.22). Mesmo que o sofrimento à primeira vista nos cause 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. “No fundo da verdadeira polidez encontra-se um sentimento que é amor de igualdade” (BERGSON, 2008, p.21). Normalmente, segundo nos esclarece o autor, definimos a polidez como formas de agir, como uma determinada arte, que atesta a cada indivíduo suas atitudes e palavras. Cada sujeito traz em si

mesmo hábitos contraídos através da educação e da posição que ocupa no mundo. São esses hábitos que fornecem a cada ser humano sua personalidade e seu caráter. Esses hábitos e esses valores 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 na sociedade, pois a divisão do trabalho propicia o fechamento de cada um nos limites estreitos da profissão ou da função escolhida por cada um de nós dentro da sociedade. Essa diversidade entre os hábitos é algo bom, pois sem eles a sociedade não progrediria. Todavia, há um inconveniente em todo esse progresso: “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” (IDEM, p.22).

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, na medida em que nos força ao confronto com a diferença, nos estimula a nos colocar no lugar 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 da 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” (IDEM, p.24). Mas, segundo o filósofo, há outra coisa no sentimento da graça, algo que vai além dessa simpatia pela leveza do artista: a ideia de que nós nos despimos do nosso pensamento e da nossa materialidade e mergulhamos numa região que nos permite o contato com o que nos é desvelado por esse sentimento que originalmente é suscitado pela dança que acompanhamos. Efetivamente essa experiência estética nos insere em outra direção. Nas palavras do autor: “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” (IDEM, p.24-25). Enfim, essa pequena digressão 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*, obra na qual o filósofo aborda a fundo a questão da moralidade. Além disso, visualizamos que no fundo da polidez, encontra-se o amor ao próximo, a igualdade entre os homens. Neste sentido, independente dos nossos hábitos ou da nossa personalidade, todos nós somos solidários uns aos outros. Essa empatia, também se encontra no movimento gracioso artístico, pois ao ser invadido por um sentimento estético, o homem consegue se colocar no lugar do artista e solidarizar-se com a experiência significativa por ele produzida.

Ao reduzir a subjetividade humana à representação simbólica do tempo, tanto a psicologia determinista e associacionista, como a metafísica, ceifam-na de liberdade. No *Ensaio*, a psique é colocada como subalterna às leis da matéria, ou seja, à configuração de átomos e moléculas, restringindo-se à previsibilidade e às leis da causalidade (mas, como dissemos acima, tal perspectiva de já é colocada em

cheque em *Matéria e Memória*, de tal modo que não podemos defender que seja esta a concepção bergsoniana da materialidade). Assim, explica-se um estado mental pelo seu antecedente, enxerga-se no efeito a inscrição da causa. E 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 arbítrio –, algumas considerações gerais nos permitirão atentar para um vínculo entre o exercício da liberdade e a atividade artística.

Sob o olhar bergsoniano, a ação livre não se configura quando se explica um afeto com base nos movimentos do sistema nervoso, como afirma as concepções mecanicistas, muito menos, quando uma decisão é tomada entre duas possibilidades de escolha, após a opção mais forte vigorar sobre a mais fraca, como se esta pudesse ser disposta, avaliada e escolhida antecipadamente, antes que o ato se efetive. Ao contrário, para Bergson, a liberdade está em ato quando nossas escolhas refletem nossa personalidade inteira, quando a totalidade do Eu se empenha na ação, de modo que nos tornamos artífices da nossa vida. “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 escultor” (BERGSON, 2006, p.106-107). Parafraseando Bergson, somos livres quando a nossa personalidade apresenta em seus atos a indefinível semelhança que por vezes se encontra entre a obra e o artista.

Aqui é importante ressaltarmos que, embora no *Ensaio* Bergson ainda não se refira claramente à criação, abordagem esta que só se dará efetivamente na obra *Evolução Criadora*, neste momento, a consciência humana já se revela como geradora de imprevisíveis novidades. O processo temporal que a

perpassa gera, assim 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 síntese 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 o ato livre, é impossível anteciparmos o resultado final de uma obra de arte, asserção que corrobora a relação intrínseca entre a atividade artística e a duração. Em consonância com o pensamento bergsoniano, podemos afirmar que tanto a arte, quanto o ato livre, são antinômicos a quaisquer determinismos; ambos são um ato criador e imprevisível, transcorrido de um esforço original e inventivo. “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” (BERGSON, 2006, p.96).

Ao encontro dessa conexão entre arte e liberdade, Lapoujade desenvolve uma analogia 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. “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 nos expressar totalmente” (LAPOUJADE, 2005, p.45). Todavia, esse processo de criação não se opera de maneira passiva ou sem esforço. O trabalho do artista consiste em inverter esforçadamente o pragmatismo com que lidamos com os objetos ao nosso redor, o que implica inclusive a ressignificação dos símbolos comumente usados para exprimi-los. Para Bergson, somos livres

quando todos os nossos atos se evadem dos hábitos e das significações cristalizadas nas condutas comumente instituídas. Todo ato livre advém quando coincidimos com o nosso eu mais profundo, que já não se aparta da consciência mais superficial, mas faz do eu uma totalidade. Afirma Lapoujade: “[...], a liberdade é uma criação de si através de si, e o homem livre é análogo a um artista [...]” (IDEM).

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 e que o movimento da vida, das nossas ações é oposto ao movimento do possível. No mundo temporal dos afetos e da invenção não há previsibilidade e o possível não passa de um ato acabado, 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” (BERGSON, 2005, p.6-7). Parafraseando o filósofo, o tempo é indeterminação, elaboração; a composição é inesperada e, portanto, inédita, assim como o

movimento temporal operante em nossa consciência e nas nossas ações, pois, cada decisão opera de modo análogo à composição de uma obra artística.

O ato livre, assim como a obra inventada pelo artista, não antecede a realidade. Ou seja, a criação, tanto na arte, na vida ou no desenrolamento da nossa interioridade e conseqüentemente das nossas ações, traz a marca da imprevisibilidade.

Bibliografia:

- BERGSON, H. 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.
- _____. Os dados imediatos da consciência. Trad. João da Silva Gama. Lisboa: Edições 70, 1988.
- _____. O Pensamento e o Movente. Trad. Bento Prado Neto, São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- DELEUZE, Gilles. Bergsonismo. Trad. Luiz B.L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 1999.
- 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.
- JOHANSON, Izilda. Arte e intuição: a questão estética em Bergson. São Paulo: Editora Humanitas. 2005.
- 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.
- PAIVA, Rita. Subjetividade e imagem: a literatura como horizonte da filosofia em Henri Bergson. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2005.

- PINTO, Débora Morato. Espaço, Extensão e Número: suas relações e seu significado na filosofia bergsoniana. Revista Discutso, número 29, pg: 133-173. 1998.
- 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.
- THEAU, Jean. La conscience de la durée et le concept de temps. Toulouse: Edouard Privat Editeur, 1969.
- WORMS, Frédéric. Bergson ou os dois sentidos da vida. Tradução: Aristóteles Angheben Predebon. Editora Unifesp. 2011.

ISSN 2359-5140 (Online)
ISSN 2359-5159 (Impresso)

Ipseitas, São Carlos, 2016,
vol. 2, n. 2, p. 131-153