Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Ciências Sociais

Instituto de Filosofia, Ciências Sociais e História - IFCH

Programa de Pós-Graduação em Filosofia – PPGFIL

Rafaela Francisco da Nobrega

Estética Bergsoniana: um estudo sobre a criação artística

Rio de Janeiro

2017

Rafaela Francisco da Nobrega

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Filosofia Moderna e Contemporânea.

Orientador: Profº. Dr. James Bastos Arêas

Rio de Janeiro

2017

Rafaela Francisco da Nobrega

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Filosofia Moderna e Contemporânea.

Aprovado em

Banca Examinadora

_____

Prof. Dr. James Bastos Arêas (Orientador)

Instituto de Filosofia e Ciências Humanas – UERJ

_____

Prof. Drª. Maria Inês Senra Anachoreta

Instituto de Filosofia e Ciências Humanas – UERJ

_____

Prof. Drª. Verônica Miranda Damasceno

Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (EBA/ UFRJ)

Rio de Janeiro

2017

Agradecimento

Ao James, cuja dedicação foi fundamental para a realização deste trabalho, além de me inspirar e guiar.

À minha família pelo apoio, paciência e amor incondicionais, que sedimentara meu caminho para que ele fosse o menos dificultoso possível.

Aos meus amigos queridos que sempre me incentivaram a expandir as fronteiras, especialmente à Ana Flávia, cuja parceria me fortalece e potencializa, e à Ana Cláudia que tem a qualidade de usar as palavras como abraços nas horas difíceis.

À CAPES, por viabilizar a pesquisa.

Ao PPGFIL-UERJ, pela oportunidade de integrar um curso de excelência nas condições mais adversas.

Viver não é necessário. Necessário é criar.

Fernando Pessoa

Estética Bergsoniana: um estudo sobre a criação artística

RESUMO

Este trabalho visa perscrutar a obra de Henri Bergson no intuito de estabelecer uma estética própria ao autor. Afastando-se de uma abordagem tradicional, Bergson entende a arte como uma maneira de conhecimento do real. Assim, ele desenvolve noções como percepção e emoção criadora atrelando-as aos conceitos de matéria e duração através da intuição, entendendo a mesma como um método aplicável tanto na arte quanto na filosofia que se afasta de qualquer conotação premonitória que possa estar associada a ela. Os conceitos bergsonianos são a chave para compreendermos o processo criativo pelo qual o artista passa. Este último, por sua vez, estaria imbuído de uma *desatenção* diante da vida, tornando-o capaz de perceber verdadeiramente, sem obstáculos impostos pela necessidade de agir. Bergson então nos apresenta através de sua metafísica uma estética preocupada com a experiência artística, atravessada pelo movimento, pelos afetos, cujo ímpeto percorre as tendências criativas dispostas na multiplicidade e atingem o real no seu fluxo contínuo, sem espaço para idealizações ou apreço pela rigidez.

Palavras-chave: Arte; Intuição; Bergson; Artista; Criação.

L'esthétique bergsonienne: une étude sur la création artistique

RÉSUMÉ

Ce travail vise à examiner l'œuvre d'Henri Bergson afin d'établir sa propre esthétique à l'auteur. S'éloignant d'une approche traditionnelle, Bergson voit l'art comme un moyen de connaître le réel. Donc, il développe des concepts tels que la perception et l'émotion créatrice en les attachant aux concepts de la matière et de la durée par l'intuition, la compréhension même comme une méthode applicable à la fois dans l'art et dans la philosophie qui évite une connotation prémonitoires qui peuvent être associés. Les concepts bergsoniens sont la clé pour comprendre le processus créatif à travers lequel l'artiste passe. Ce dernier, à son tour, serait imbu d'un manque d'attention à la vie, ce qui rend capable de réaliser vraiment sans obstacles imposés par la nécessité de prendre des mesures. Bergson présente alors par son esthétique métaphysique en cause avec l'expérience artistique, traversée en déplaçant les affections dont l'impulsion se déplace à travers les tendances créatives organisées dans la multiplicité et atteindre le réel dans son flux continu, sans place pour idéalisation ou d'appréciation pour la rigidité.

Mots-clef: Art; Intuition Bergson; Artiste; Création.

Lista das abreviações das obras de Henri-Louis Bergson utilizadas em citações:

DI – Ensaio sobre os dados imediatos da consciência – Essai sur les données immédiates de la conscience (1889)

MM – Matéria e Memória - Matière e memoire (1896)

EC – A Evolução Criadora - L'évolution créatrice (1907)

EE – A Energia Espiritual - L'énergie spirituelle (1919)

MR – As duas fontes da Moral e da Religião – Les deux sorces de la morale et de la religion (1932)

PM – O pensamento e o Movente – La pensée et Le mouvant (1934)

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 10

1. **IMPLICAÇÕES DA MATÉRIA, IMAGEM, ÉLAN VITAL E DURAÇÃO NO PROBLEMA DA CRIAÇÃO EM ARTE.....12**

1.1**. Da matéria.....13**

1.2. **Élan vital.....16**

1.3. **Da imagem bergsoniana.....18**

1.3.1. **Imagem mediadora.....19**

1.3.2**. Consciência e representação.....20**

1.4. **Da Duração: considerações sobre memória e virtualidade.....22**

2. **INTUIÇÃO E EMOÇÃO CRIADORA.....34**

2.1. **Intuição.....34**

2.2. Emoção criadora.....44

2.2.1 Emoção trivial.....48

3. DA ARTE COMO CRIAÇÃO DO REAL.....51

3.1. **Das relações entre fabulação e criação.....53**

3.2**. O artista.....57**

3.3. **O real como criação.....61**

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....65

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....69

INTRODUÇÃO

Esta dissertação tem seu fundamento na compreensão de uma estética bergsoniana cujo interesse se infiltra na criação artística. Para tal, definimos como objetivo pensar a criação no que tange a arte sem deixar de tratar analogamente a noção de criação da natureza, em que o impulso vital percorre todos os seres, além das aproximações com o fazer filosófico. Nossa hipótese concentra seus interesses na arte como criação do real a partir de uma investigação que considera aspectos metafísicos da filosofia bergsoniana, deslocando a forma estética do plano do ideal para o plano do real.

No primeiro capítulo deste trabalho trataremos de como as noções de matéria, imagem, impulso vital (élan) e duração são importantes para que possamos entender a fundação de uma estética em Bergson. Estes conceitos dimensionam como se constitui o processo criativo, tanto no que concerne a criação entendida como um todo complexo, como na esfera da criação artística. Situa a matéria como um conjunto imagético no qual apresenta uma imagem particular, o corpo. Sendo centro de ação, o corpo interage com outras imagens no universo e permeia percepções e afecções. Bergson demonstra também as diferenças entre matéria e percepção da matéria, sendo esta última ligada à ação, além de permear as características da percepção em seu estado puro.

O segundo capítulo versa sobre as funções da intuição e da emoção criadora como método e motor criativo, respectivamente, suscitando o élan vital presente no ato de criar e obtendo a obra como resultado revelador. A intuição é o método proposto por Bergson dentro de sua doutrina filosófica e se imbrica também ao artista. Nela tem-se imediatamente o contato com as coisas, não há subterfúgios. Porém, como nós não temos essa instantaneidade presente na intuição, utilizamos os recursos da inteligência. A esta última Bergson fará críticas e ponderações ao aspecto limitador da necessidade de tornar os dados do mundo inteligíveis, como o faz a ciência. A emoção é o fundamento de toda criação, é na emoção que se encontra a superação da inteligência, atuando no processo como causa e não como efeito, sendo responsável pela criação e não como corolário do fazer artístico, ou seja, a emoção vem antes no processo de criação, não depois como consequência pueril da obra de arte.

Fechando o arco que traçamos para compor o estudo de uma estética possível dentro da filosofia bergsoniana, temos o terceiro capítulo que se dedica a aventar a arte como criação do real. Nele podemos perceber que em Bergson não há diferenciação entre os mundos, mas

antes uma multiplicidade que atua em congruência. Os termos de diferenciação tratados versam sobre tendências que se apresentam. Assim, a arte apresenta o modo de criar como um salto qualitativo que adentra a duração do universo não havendo mediação entre o vivente e o real, atuando de modo genuíno na experimentação do absoluto, sem barreiras. O ato criador congrega o movimento que carrega em si a potência mantida no impulso vital, lançando em direções variadas o novo carregado de diferenciação.

1. IMPLICAÇÕES DA MATÉRIA, IMAGEM, ÉLAN VITAL E DURAÇÃO NO PROBLEMA DA CRIAÇÃO EM ARTE

Este capítulo tem o interesse de entender como Bergson trabalha os conceitos ao longo de seus escritos e como eles se relacionam com o modo como nosso autor enxerga na arte uma maneira de conhecer. É-nos importante notar a diferença da visão de Bergson de uma estética tradicional, envolvida em questões cujo interesse ocupa o aspecto contemplativo da arte, de como ele a concebe como uma expressão metafísica.

Em *Introdução à Metafísica* Bergson aborda sobre as formas de conhecimento do real. Dentre os modos, a ciência e a metafísica se estabelecem. Ao distinguir ambos, nosso autor demonstra como a ciência está interessada em analisar, ou seja, ter uma realidade exterior representada, traduzida, comparável a outros elementos. Já na metafísica se tem a intuição como método, obtendo assim o conhecimento imediato do real, ou nas palavras de Bergson (1989, p. 15) "a metafísica é, pois, a ciência que pretende dispensar os símbolos". Nesse sentido, a metafísica precisa ultrapassar o conceito para atingir a intuição uma vez que a metafísica não seria outra coisa senão estética, pois penetra na realidade a fim de inventá-la.

A consciência em Bergson (1989) é memória, posto que seja um contínuo, mas também uma consciência não pode ser idêntica a anterior justamente por estar sempre sendo incorporada por novos elementos, ou seja, há o anterior e o atual, além de suscitar no corpo, como centro de indeterminação, o surgimento de afecções. Bergson compreende que a vida interior não pode ser representada por imagens, pois são ao mesmo tempo variedade e continuidade, cheia de nuances, tampouco por conceitos, visto que é incapaz de suscitar a intuição por não exigir esforço algum e atuarem como símbolos. Porém, a imagem ao menos se aproxima mais do real, do concreto, podendo minimamente nos aproximar da intuição.

Muito já se acusou a filosofia de Bergson de ser dualista por propor pares problematizantes, como a querela da matéria e do espírito, presente em seus títulos e na discussão no corpo de seus textos, no entanto o mesmo rechaça o dualismo em *Matéria e memória* e coloca os problemas em termos mistos, múltiplos. Também podemos notar como sua visão se contrasta com a vigente em seu tempo, em que as transformações científicas se espalham e os métodos de conhecimento tornam-se mais e mais precisos e concretos.

Em contrapartida, cabe elucidar como Bergson entende a questão do conhecimento e onde incide sua crítica ao tipo analítico do mesmo, perpetrado por mediações, fragmentado, relativizado, dado a representações. Sua abordagem sobre o tema concentra-se em *Introdução à Metafísica*, onde nos apresenta as diferenciações do conhecimento e suas imbricações com a espacialização do tempo. Nesse aspecto, estamos diante de uma demanda que traça a novidade da metafísica bergsoniana, qual seja, a duração e sua mobilidade irredutível.[1]

Em *Introdução à Metafísica* temos o que nosso autor estabelece como modos de conhecer metafísicos: circundar o objeto e coincidir com ele. No primeiro teríamos um modelo de conhecimento relativo, cujos símbolos utilizados servem para nos manter afastados do objeto, ainda que próximo a ele. Já no segundo o conhecimento se daria de modo absoluto, pois não estaríamos imersos em símbolos e representações, mas sim no próprio objeto, penetrando nele. Esse modo de conhecer seria através do método proposto por Bergson, o método intuitivo. Pela intuição seríamos capazes de conhecer sem mediações simbólicas ou relativas concernentes aos subterfúgios próprios da inteligência, mas antes de modo imediato, em que a apreensão do real se dá instantaneamente sem abstrações.

Desse modo, temos em Bergson um método de contato com a realidade que é partilhado tanto pela filosofia quanto pela arte, visto que pela intuição o artista e o filósofo têm este contato instantâneo que instila a nós a alegria ao passo que nos põe diante desse real através do movimento.

1.1. Da Matéria

Tomar a noção de matéria em Bergson nos ajudará a traçar as relações que esta tem com outros elementos importantes para nosso entendimento da proposta estética bergsoniana, pois nos situa aos aspectos concernentes com o espírito e a ideia de movimento. Em *Matéria e memória,* Bergson define que matéria é imagem e no conjunto de imagens que habitam o universo encontra-se o corpo. Esse corpo funciona como um campo de ação, dele não nasce a representação, visto que se trata de uma imagem percebida e sentida, por dentro e por fora, ou seja, uma imagem particular. A matéria seria o conjunto, a totalidade das imagens, seria mais

[1] Worms (2004, p.12-13) assinala que essa dualidade entre duração e espaço adquire seus contornos em *Ensaio sobre os Dados Imediatos da Consciência,* publicado antes de *Matéria e Memória* e *Introdução à Metafísica.*

que representação idealista e menos que uma coisa. Enquanto que a percepção da matéria seria esse conjunto de imagens relacionado à ação, atuante em prol de garantir que a vida pragmática imprima a manutenção da vida tanto no aspecto individual quanto na espécie humana. Nessa medida confrontaremos a matéria em sua germinação para adentrar no campo da atuação do impulso vital face a instituição cristalizada das coisas.

Se pensarmos em termos de origem da matéria, chegaremos a uma constituição que se dá a partir de uma suspensão do impulso vital que tende a fluir em mobilidade. A matéria pode ser moldada pelo artista para criar o novo, mas não é próprio dela a criação no sentido de imprimir uma emoção capaz de realizar o ato criador. É da potência do espírito que se cria. A matéria age como resistência à criação, mas superar este obstáculo é o meio pelo qual o élan vital se realiza. Por esse motivo, a matéria figura como empecilho, mas instiga seu ultrapassamento para efetivar a criação.

Bergson diz que tanto para Berkeley quanto para Malebranche, teóricos do imaterialismo, o corpo é apenas uma ideia. Porém, garante que não há fenômeno sem causa, e nossas sensações não podem ser a causa, por isso a existência de um objeto material se faz necessária. Chama a atenção também ao retomar os fundamentos de Demócrito e Descartes sobre a matéria e observa as semelhanças entre eles quanto a imobilidade e a passividade da matéria que responderia tão somente às leis físicas da mecânica. Ambos acreditavam que se fosse possível conhecer todas as posições dos átomos do universo seria possível prever seus deslocamentos.

Porém, esse mecanicismo nos permitiria prever o futuro assim como reconstituir os acontecimentos passados apenas pela manipulação de fórmulas matemáticas, mas não verificada pela experiência. Já a teoria dinamista, que é inclusive anterior a mecanicista, leva em conta a força ativa presente na matéria. Nos antigos estoicos a matéria então poderia variar em substâncias ativas ou passivas, dado seu grau de relaxamento.

Com Leibniz, temos a noção de mônada como componente dos corpos, estas seriam forças imateriais aglutinadas nos dando a ilusão da materialidade, compostas de pequenas almas semelhantes às nossas, só que mais simples e confusas, por não possuírem a capacidade de memória e associação de ideias.

Nas palavras de Bergson (2010, p. 17) “Chamo de matéria o conjunto das imagens, e de percepção da matéria essas mesmas imagens relacionadas à ação possível de uma certa

imagem determinada , meu corpo.” Ainda que Bergson defina a matéria como acima exposto ele nos alerta que esta é uma definição provisória, pois depois de debater alguns filósofos que se propuseram a traçar uma Teoria da Matéria, Bergson entende que essa é uma tarefa impossível.

Porém, nos oferece algumas indicações. Dentre elas está a indivisibilidade do movimento. A divisibilidade do movimento é uma ilusão que vem confundindo desde Zenão de Eléia, pois o que se pode mensurar através da divisão é a trajetória e não o movimento. Em Zenão vê-se a espacialização do movimento e da duração, ou seja, o movimento é fixado no espaço. A segunda indicação proposta por Bergson é que há movimentos reais, esses movimentos seriam da ordem do absoluto, pois não se restringem a uma mudança de lugar ou de distância entre pontos referenciais, ou seja, não se tratam de relativizar o movimento com dados externos a ele.

A terceira proposição bergsoniana é de que toda divisão da matéria é uma divisão artificial, tomando o corpo como objeto material para ilustrar sua concepção, Bergson observa que esse corpo carece de necessidades que objetivam a conservação tanto do indivíduo, quanto da espécie. Desse modo, a necessidade primeira é de manter-se vivo o que implica em agir. As divisões que decorreriam por esse motivo orientam justamente a ação útil, porém, Bergson ressalta que nossas necessidades conservam-se na força da continuidade.

Tem-se assim uma ideia de matéria que congrega o movimento ao considerar que matéria também é imagem e a imagem encerra em si o movimento. Contudo, devemos levar as palavras de Bergson em alta conta quando este afirma que a matéria não conserva em si o impulso de criação, mas é atravessada por ele. Sobre do que se trata esse impulso, que Bergson chama também de élan, e de sua importância no ato criador tanto na natureza quanto no vivente na figura do artista, o tópico seguinte trará um estudo acerca disto, permitindo que o entendimento da matéria como instrumento aliado do artista na elaboração técnica e ao mesmo tempo como elemento de resistência ao ímpeto criador.

1.2. Élan vital

O que seria então o élan vital para Bergson? Esse conceito, também chamado de impulso vital, diz respeito a uma força cuja tendência é a de se diferenciar e instaurar mudanças criativas, ou seja, uma potência que promove a continuidade das coisas pela diferença e constante mobilidade, atualizando o virtual, inventando, cruzando a matéria no curso de seu movimento. Está em toda forma como a vida se apresenta, vegetal ou animal, sendo o salto que promove a diferença.

O élan vital está ligado ao movimento e a uma tendência que o realiza. Conceituações gerais e a lógica de causa e efeito não interessam, uma vez que ele se situa na duração e tem como resultado a materialização das transformações possíveis do mundo vivo. O élan pode ser conceituado como contração e distensão, na contração como acumulo de potência e na distensão como trégua. Assim, não pode ser pensado em termos biológicos, pois seria reduzir a vida a justificativas físico-químicas, para Bergson a criação não obedece a uma lógica linear, mas também não é resultado de um arbítrio qualquer. O élan vital cumpre a união do artista e do filósofo por engendrar a força vital acumulada em razão da criação, aproximando arte e filosofia na inserção no movimento.

Desse modo, Bergson coloca o élan em termos de saltos, porém sem inclinações finalistas, pois não corresponde a um modelo guia de toda realização da matéria. O élan criador se manifesta de modo livre, envolto em mobilidade e não responde a determinações. Ele diz respeito a uma interação da natureza que se apresenta no artista como manifestação, prescinde de inspiração ou arranjos psicológicos. É, pois, uma potência que atravessa e jorra em diferentes direções na criação.

Bergson afirma que não somos o próprio impulso vital, mas antes "somos apenas essa corrente [impulso] carregada de matéria, isto é, de partes congeladas de sua substância que ela arrasta em sua ao longo se de seu percurso." (BERGSON, 2005, p. 260). No tocante ao movimento, nosso pensador atribui a uma concepção vulgar a apreensão deste de modo estático. No quarto capítulo de *Evolução criadora*, mais precisamente *O mecanismo cinematográfico do pensamento e a ilusão mecanicista* Bergson aponta para como a reconstituição do movimento sucede a animar instantes particulares que compõe o todo, colocando nosso entendimento sobre as coisas em seu exterior ao invés de no interior de seu devir, tendo assim uma recomposição artificial do movimento por não ter sido apreendido em sua interioridade movente. Desta feita, somente a intuição aplicada como método é capaz de tomar o movimento em sua mobilidade imediata, acompanhando a jornada metafísica

empreendida. O vitalismo presente na filosofia de Bergson evidencia a arte como esse contínuo de criação, essa constante dinâmica de novidades posicionadas na invenção de mundos novos.

Ao abordar o funcionamento do cérebro, Bergson destaca que este não tem diferenças de natureza com outros tipos de matéria, portanto não se pode legar a ele a conservação das lembranças, mas antes a duração. Bergson fala tanto em *Pensamento e o movente* quanto em *Matéria e memória* que a lembrança se guarda em si. Também é possível pensar nas diferenças de grau e não de natureza entre a percepção do cérebro e suas ações. A dificuldade aqui se opera no estabelecimento entre o cérebro como imagem indissociada do restante do universo. O cérebro seria então um centro que regula o movimento em sua recepção e sua execução, voltado para a atenção à vida, não cumprindo a função de criar, inventar ou mesmo conservar.

Pensadas lado a lado percepção e afecção estão imbricadas no fazer artístico. As afecções encontram-se no interior do corpo e as percepções no exterior. Mas de que maneira? Bergson alega que da contração da percepção e da afecção surgem os perceptos e os afectos, fundamentalmente proponentes da realização artística. Nesse sentido, a afecção pode vir a se transformar em ação, porém uma ação criadora, e não dada a reprodução. Bergson, contudo, nos lembra de que não há percepção que não possa vir a se tornar afecção.

Em *Matéria e Memória* Bergson apresenta interioridade e exterioridade como relações entre imagens, não significa dizer que elas estejam dentro ou fora de nós, uma vez que estabelecer o problema nesses termos traria uma impossibilidade de solucioná-los. No entanto, o corpo surge como "centro de ação" e institui relações entre imagens na medida em que as percepções e as ações encontram suas manifestações. Desse modo, ratifica a ideia de que a imagem prescinde do cérebro pra existir, pois sua presença está em todo o universo.

A ideia de estagnação não se situa na doutrina bergsoniana. Trata-se sim de uma filosofia modelada pelo movimento. Esta compreensão se faz necessária por explicitar o modo como a noção de criação se estabelece. Não é possível pensarmos em termos de invenção do novo numa realidade dada a fixedez, pois o movimento deve ser entendido justamente na cinesia e não quando se infere um pretenso repouso. O movimento empreende assim uma superação da matéria, no sentido de romper com a rigidez das formas, como no excerto a seguir

> O esforço é penoso, mas é também precioso, mais precioso do que a obra que resulta dele, porque, graças a ele, tiramos de nós mais do que tínhamos, elevamo-nos acima de nós mesmos. Ora, este esforço não seria possível sem a matéria: pela resistência que ela opõe e pela docilidade a que podemos conduzi-la, ela é ao mesmo tempo obstáculo, instrumento e estímulo; ela experimenta nossa força, conserva-lhe a marca e provoca a intensificação. (BERGSON, 2009, p.31-32)

Desta feita, encontramos em Bergson a percepção atrelada ao movimento, como o modo pelo qual o que se encontra fora do corpo, em relativa exterioridade, entra em contato conosco e nossas faculdades perceptivas. A seguir podemos indagar: como a percepção pura se explica? Percepção pura seria aquela capaz de eliminar os traços da memória e perceber a matéria de modo instantâneo. Na memória encontramos um ponto de interseção que une a matéria ao espírito.

Bergson aborda as relações entre percepção e representação e as situa como um dado intervalo que distancia a matéria da percepção que temos dela. A representação nada mais é que despir a imagem a tal ponto que dela só se tenha uma fina camada exterior que acaba por perder-se e virar outra coisa. Já a percepção suprime o que não é relevante e deixa passar apenas o que nos interessa, sendo atravessada e retendo somente aquilo que dela temos a percepção.

1.3. Da imagem bergsoniana

Neste tópico trataremos da imagem na concepção bergsoniana do termo a fim de alocar no nosso debate o estreitamento desta noção com as demais aqui apuradas, principalmente com a ideia de matéria encontrada em *Matéria e memória.* Para tanto temos aqui a imagem colocada em dois sistemas distintos: ciência e consciência. Esses dois sistemas são intercambiados por uma imagem privilegiada, que é o corpo. Para traçar a relação entre esses sistemas Bergson traz à baila o realismo e o idealismo a fim de demonstrar suas interações. Para o realista não há um centro e a causa e os efeitos encontram equivalência, ele parte da planificação do universo. Já o idealista considera a percepção como um aspecto importante por tratar o corpo como imagem privilegiada e medida de todas as outras. Bergson coloca então que tanto num como noutro sistema é necessário partir das inferências de um para que se deduza o outro, mas não se completam.

A imagem é a imagem que se tem percebida, assim como é uma imagem em si. Esta definição presente em *Matéria e Memória* não opera por dissociações entre o feitio e a existência propriamente da imagem, visto que não cabe atribuir ao cérebro a construção de imagens por se tratar ele mesmo de uma. Em outras palavras, a imagem existe independentemente de podermos percebê-la, ela faz parte do conjunto de imagens que compõem o universo.

Sendo uma imagem particular, especial, o corpo o é pela razão de ter uma interação distinta dentro desse conjunto imagético, tendo relevante papel na influência exercida sobre as demais imagens assim como estas últimas se apresentam indicando as possíveis ações que o corpo pode efetivamente cumprir, nas palavras de Bergson (2010, p.14) "Meu corpo é [...] uma imagem que atua como as outras imagens, recebendo e devolvendo movimento, com a única diferença talvez, de que meu corpo parece escolher, em uma certa medida, a maneira de devolver o que recebe."

1.3.1. Imagem mediadora

Para nos atentarmos a imagem mediadora, deveremos de início falar, ainda que brevemente, sobre a intuição.[2] Pensar a intuição na metafísica é investigar a estrutura epistemológica da mesma. A intuição se trata de um instrumento indispensável à metafísica. Importante se faz destacar que a intuição não é uma antecipação, nem instinto, nem sentimento, nem pensamento reflexivo. Usar a intuição como instrumento da metafísica é pensar segundo a duração e isso é um antagonismo ao pensamento intelectual que tem sua base no imóvel. Segundo Bergson (2006, p.34), a intuição é a única que alcança o movimento, isto acontece devido às ondulações do real no espírito, onde a mobilidade se destaca.

A imagem mediadora (2006, p. 149) é a primeira expressão da intuição e possui esse nome por ser a imagem que faz a interlocução entre a simplicidade da intuição e a complexidade das abstrações conceituais. Acker[3] aproxima a definição dessa imagem ao *daimon* platônico, entende ele que esta imagem é fugitiva e possui um poder negativo. Podemos inferir que essa face negativa significa algo que não seja compatível com a intuição.

[2] Não esgotaremos aqui a noção de intuição, é só uma conexão para o desenvolvimento da imagem mediadora.
[3] ACKER, Leonardo Van. A filosofia bergsoniana: gênese evolução e estrutura gnosiológica do bergosonismo. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1959.

Essa imagem é inconsciente e inexpressa, comumente usada como uma imagem pessoal do filósofo. Bergson faz uma diferenciação entre imagens expressas e inexpressas, a imagem mediadora é a tentativa de adivinhar algo através das imagens expressas. Pode-se entender também como outros exemplos de imagens expressas as de ordem musical e as de ordem geométrica. No caso da ordem musical, as imagens expressas são representativas da melodia e do tema, trata-se de uma simbologia da duração do eu. As imagens expressas de ordem geométrica são imagens de curva e da tangente, por sua vez são simbologias da duração dinâmica e do espaço estático. Diante destas classificações, Bergson destaca uma frustração da mecânica por compreendê-la inábil de elaborar o tempo real.

A intuição dinâmica tem papel fundamental para a filosofia, o ato de filosofar deve superar a inteligência, que é entendida como algo imóvel, estático. Contudo, para ir além deste intelecto fixo pode-se investigar as figuras em formação, uma vez que elas são constituídas de figuras não dinâmicas e pelo dinamismo da matemática. "A tarefa do filósofo assemelha-se do matemático, que determina uma função partindo da diferencial." (BERGSON, 2010, p. 204) Desta forma Bergson aproxima o filósofo do matemático, podemos entender que essa aproximação tem a ver com dinamismo, com movimento. Em a *Evoluçao Criadora* (p. 34) Bergson aproxima filosofia, matemática e biologia "a vida é uma curva de pensamento e de sentimento análogo aquela que nós mesmos descrevemos" (2009, p.49). Retomando a questão das imagens de ordem musical e das imagens de ordem geométrica podemos inferir que a imagem mediadora está mais inclinada para a imagem musical. De todas as artes, Bergson elege a música como a mais profunda quando se quer tocar na duração, isto é, no dinamismo do espírito. É possível pensar em uma imaginação auditiva nesse caso, que se opõe uma imaginação visual. Essa imaginação auditiva representa a mudança, a duração pura.

1.3.2. Consciência e representação

Cabe ressaltar que a consciência em Bergson é entendida como coexistência de virtualidades na iminência de se atualizar e é também imagem, posto que tudo que engendra o universo constitui imagem. Quanto a suas aproximações com o método intuitivo, Bergson em *Introdução à Metafísica* coloca a imagem como aquela que se realiza no espírito do filósofo

em vistas de se atingir o conhecimento a partir da experiência em sua integralidade, permeada pela duração. É possível afirmar uma dificuldade na intuição por ela estar limitada nas ondulações do real. Surge a necessidade de um prolongamento da visão para além do raciocínio intelectual, pois a dificuldade da intuição está em seu estatuto puro da duração. Não é possível exprimir ou explicar a intuição, o que é possível neste campo é a sugestão por imagens e conceitos. Contudo, a reconstituição da intuição ultrapassada se torna incapaz de acontecer devido ao seu caráter supra intelectual e supra-sensível. No quarto capítulo de *Matéria e memória* Bergson indica a matéria em termos de consciência virtual ao dizer "enfim, talvez o próprio universo material, definido como a totalidade das imagens seja uma espécie de consciência [...]"(BERSGON, 2010, p. 264)

Ao tratar de consciência, Bergson situa que ser e ser consciência percebida tem uma diferença de grau, não de natureza, posto que no ser material a interação entre as imagens acontece sem barreiras enquanto no ser consciente há uma gama de funções e interesses que alteram ou interferem na percepção da matéria, elas atravessam e não são percebidas instantaneamente porque dela abandonamos o que à nossa necessidade não é útil. A percepção consciente é pobre, pois não abarca a totalidade, só atinge alguns pontos. Não podemos inferir que a percepção consciente nasça dos estímulos cerebrais, pois bem vimos que o cérebro é centro de ação. Seria a percepção voltada para a ação e não para o conhecimento? Se a percepção funciona de modo reativo é porque ela carece de contato, de modo mecânico. Destarte, a percepção sempre terá registros de lembranças, sendo a "subjetividade" uma contração do real, como uma condensação. A memória quando se faz percepção, por essa contração do real, traz à baila a consciência presente na percepção. A percepção pura, por outro lado, seria aquela cuja memória não afeta o presente, ou seja, percepção que acontece de modo imediato, instantâneo. Dito isto, Bergson entende que percepção liga-se a zonas de indeterminação.

Temos então, diferenças de grau na percepção, como podemos constatar nas palavras de Bergson "à medida que eles nos falam [os artistas], aparecem nuances de emoção e pensamento que poderiam ser representadas em nós há muito tempo, mas que permanecem invisíveis." (2006, p. 151) Assim, o artista passa do sensório-motor à percepção criativa, abandonando as necessidades cotidianas ligadas a manutenção da vida.

No tocante a representação, temos esta como imagem superficial, que não interage com as outras imagens permitindo sua passagem, transformando-se num quadro. Nessa continuidade, portanto, representação é menos que presença, pois se trata de diminuição enquanto a presença é integralidade e precisa transmitir essa integralidade. Nesse sentido, representação retém apenas o que interessa e isso "reflete contra nossa liberdade". O tópico a seguir trará mais considerações acerca da noção de virtualidade em Bergson.

Quando aborda a questão da imagem em Bergson, especialmente em *Matéria e memória*, Deleuze diz que não há dualidade entre imagens e movimento por só existir imagens-movimento, "um universo de imagens-movimento. As imagens de movimento são o universo. O conjunto de imagens em movimento, esse conjunto ilimitado, é o universo." (DELEUZE, 2012).

1.4. Da Duração: considerações sobre memória e virtualidade

O conceito de duração em Bergson é fundamental para compreendermos a doutrina filosófica do mesmo e destacarmos as diferenças em relação a outras abordagens do tempo propostas por demais filósofos. Neste tópico buscaremos elucidar a noção bergsoniana de duração que se apresenta já em seu primeiro livro, *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*, considerando distinções relativas ao espaço. Diferenciação entre tempo homogêneo e duração, em que no primeiro se encontra um caráter de representação enquanto, no segundo há o correr do movimento sem barreiras.

A rigor, em *Ensaio* Bergson afirma que quanto mais homogênea a duração, mais se entende que ela se dá por sucessões, mais estamos diante de tomá-la como espacial, isto é, de poder mensurar analogamente ao modo como se faz com o espaço. Quando o espaço ocupa o domínio da consciência a duração pura se perde porque não podemos quantificá-la, apenas senti-la.

Também em *Ensaio* Bergson nos apresenta sua concepção acerca das multiplicidades, em que conclui que apenas o eu de profundidade conhece os dados imediatos da consciência, pois elas podem ter o caráter quantitativo ou qualitativo, a primeira relacionada ao espaço, composta de homogeneidades e a segunda relacionada ao tempo arranjada heterogeneamente.

A justaposição acontece no espaço e não na pura duração, ao passo que na duração se tem a sucessão que prescinde do espaço, em outros termos, a multiplicidade quantitativa referente ao espaço se dá por meio de justaposições, adições, refere-se à matéria, enquanto que a multiplicidade qualitativa ocorre no tempo, na pura duração através de sucessões e diz respeito aos afetos, ao espírito.

Assim, Bergson abandona o conceito platônico de alteridade e dá lugar ao conceito aristotélico de alteração, em cujo cerne imbrica a ideia de diferença, de mudança. Dito isto, o ser então é definido por sua duração, por suas mudanças e diferenças, duração operando então por tensão e distensão. Uma vez que a metafísica bergsoniana entende a duração a partir de duas multiplicidades, a externa e a interna, a primeira que diz respeito ao espaço (quantitativa) e a segunda que diz respeito ao tempo (qualitativa), surgem os mistos, quando matéria e espírito se confundem e interagem. É possível inferir que a duração pura não é justaposta, e ainda que movimento é tensão e extensão, isto é, pura mobilidade. Tem-se, assim, a duração bergsoniana como puro devir, estabelecendo-se uma filosofia do tempo. Para Bergson o real não é fixo e sim mudança e nessa introdução de o Pensamento e o Movente nos mostra claramente o modo pensa a mudança a partir da duração, contrapondo a noção do tempo científico.

> No entanto, como não ver que a essência da duração é fluir e que o estável acostado ao estável não resultará nunca em algo que dura? O que é real não são os ‘estados’, simples instantâneos tomados por nós, mais uma vez, ao longo da mudança; é, pelo contrário, o fluxo, é a continuidade de transição, é a própria mudança. Essa mudança me indivisível, ela é mesmo substancial. (BERGSON, 2006, p. 9-10)

Desse modo, ao pensarmos em termos de passado, presente e futuro, poderíamos dizer que para Bergson seria tudo duração, mas com diferentes estágios de contração e distensão, isto é, o passado seria a duração contraída, o presente é a atualização das virtualidades e o futuro é a duração distendida.

Em *O pensamento e o movente* Bergson exorta o real como uma experiência fundadora na existência que pode se dá no exterior ou no interior, no primeiro como visão, no segundo como intuição. Mesmo com todos os apontamentos sobre a materialidade, Bergson compreende que não há como desvincular nossa existência da matéria. Desse modo, pode-se estabelecer que o contato com a duração real, pura é o meio pelo qual o ato livre pode se

manifestar, num esforço de conhecimento do real. Esse movimento considera um afastamento da inteligência com todos seus subterfúgios instrumentais e se aproxima do ato criador. Cabe ressaltar que o movimento é sempre ininterrupto, seja na ação livre (criação), seja na ação mecânica (repetição).

A diferença entre tempo e espaço tem demasiada importância no pensamento bergsoniano. O espaço freqüentemente nos interessa como uma maneira de representar fixamente, para sermos capazes de imobilizar para conhecer através da razão. Em *Pensamento e o Movente,* Bergson nos mostra como tentamos "nos tornar senhores da matéria". Assim, o espaço se coloca como uma exigência à vida. A arte então, tendo seu caráter criativo, está ligada a duração, num processo esforçoso de superação da matéria e realização. Como outrora observado, temos em Bergson a inteligência como faculdade insuficiente para apreendermos o real absoluto. Trabalhamos com o real ligado à duração, ou seja, desatrelado dos arroubos da espacialidade. Em *Evolução Criadora*, Bergson apresenta a inteligência kantiana que está ligada à espacialidade. Kant pôs tempo e espaço no mesmo patamar e não galgou graus a eles. Assim, a crítica bergsoniana a essa concepção exatamente na elevação do espaço ao mesmo lugar ocupado pela duração. Em Bergson há diferenças de natureza impressas na duração e diferenças de graus impressas no espaço, não tendo a cooperação necessária entre ambas as esferas por estas direcionarem seus esforços em direções divergentes. O espaço assume relação com o paralisado, o fixo na medida que o tempo, ou duração, em sua acepção mais acertada para o bergsonismo, lida com o fluxo continuado, sempre movente.

Um conceito bastante importante na filosofia de Bergson é o de memória, que opera segundo duas tendências: a memória-lembrança e a memória-contração. Isso diz respeito a dois movimentos que a memória faz, o de se distender enormemente e o de se contrair na mesma medida. Esse duplo é indissociável. Em se tratando de memória-lembrança, temos um prolongamento do passado, porém de um passado sem utilidade, mantido meramente pelo "efeito de uma necessidade natural."[4] Na memória-contração o passado e o presente estão lado a lado, atuando simultaneamente e ampliando a utilidade do passado, condensando a matéria em qualidades.[5] Desse modo, a memória figura como virtualmente coexistente, pois acumula e conserva, contrai e distende.

[4] MM, p.88.
[5] LAPOUJADE (2013), p.25.

Memória como prolongamento do passado no presente se afigura como outro aspecto da duração. "A duração é em si memória"[6] O passado é o virtual na medida em que ele se mantém no presente, não estando relegado a algum outro lugar no tempo, (BERGSON, 1999, p.269) "a memória de modo algum consiste em uma regressão do passado ao presente." Seriam apenas diferenças de graus coexistindo, passado e presente. O caráter "psicológico" da duração existe como um grau. A virtualidade não é uma possibilidade, ela é uma realização, uma invenção.[7] O passado é o grau que opera em contração na duração uma vez que ao presente cumpre se atualizar. Nas palavras de Bergson:

> Seja porque o presente encerra distintamente a imagem sempre crescente do passado, seja sobretudo porque ele, pela suas contínua mudança de qualidade, dá testemunho da carga cada vez mais pesada que alguém carrega em suas costas à medida que vai cada vez mais envelhecendo. (BERGSON, 2006, p. 201)

Isto posto, a realidade enquanto duração figura como pilar da filosofia bergsoniana, visto que a duração é uma unidade múltipla alcançada pela intuição. Ação visa à criação, a saída de um estado de ausência para um estado de presença, em que a desordem não é ausência de ordem, mas a frustração de uma ordem pela qual ansiávamos.

A dimensão própria da memória seria a de congregar as percepções passadas que de algum modo entraram em relação com a percepção presente, isto acontece visando uma deliberação para um momento atual. A memória pode então se ligar às circunstâncias, cumprindo demandas da sobrevivência, mas também pode se afastar dessas prerrogativas e se encontrar em estado puro, intimamente conectada ao espírito. *Matéria e memória* é a obra que aqui usamos como base para tratar a noção de memória. Temos então que esta é o fenômeno da revisitação do passado no momento atual, portanto no presente temos uma extensão. Cumpre detalhar que em *A percepção da mudança* Bergson esclarece a não necessidade de explicar a memória e ainda a não existência desta como uma faculdade especial que tem por finalidade reter o passado, haja vista este cumprir sua conservação própria.

[6] DELEUZE (1999), p. 113.
[7] Idem, p.116.

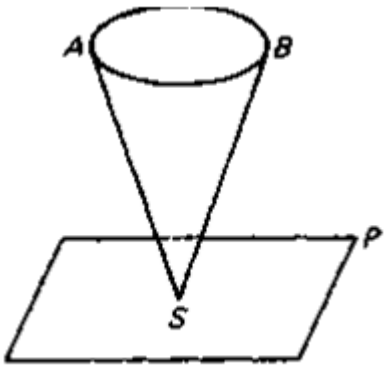


Figura – cone da memória (BERGSON, 1999, p. 178)

SAB – totalidade de lembranças acumuladas

AB – lembranças no passado

S – corpo situado na presente e em permanente contato com o plano *P*

P – plano móvel, conjunto de imagens que compõe o plano

A distração observável no artista encontra congruência na noção de memória na medida em que este, assim como a criança, opera sem amarras do intelecto influindo nas relações que mantém diante do mundo. Isto significa que, para Bergson, a criança e o artista estão num elevado grau de distração à vida, assim a memória amplia sua potência de inserção, posto que não está apresentada como uma finalidade dada a sobrevivência, não funciona de modo utilitário. Desta feita, ao artista se abre a janela do apego à vida em que se tem diante de si um contato imediato com a realidade, sem subterfúgios do uso da memória consciente, imergindo metafisicamente no conhecimento do real e instigado pelo movimento vital. Se então colocarmos em termos comparativos a atenção à vida e o apego à vida, notaremos que a primeira está voltada para a conveniência de agir em relação às vicissitudes que se apresentam, enquanto a segunda abarca os devires.

Sobre estas noções diferenciadas, Bergson nos apresenta em *Matéria e memória* níveis distintos da vida mental relativos a maiores ou menores graus de atenção à vida, considerando a dilatação da personalidade "conforme tendemos a exteriorizar nossa vida psicológica em ação ou a interiorizá-la em conhecimento puro". (BERGSON, 2010, p.7)

O que Bergson entende por atenção? Ele dirá que esta serve para intensificar a percepção adotada mais pelo corpo que pelo espírito, analisando a melhor atitude a ser tomada em determinada situação. Considerando um estado de normalidade, a atenção à vida condiciona as sensações e os movimentos envoltos no espírito. Em contrapartida, Bergson infere que o sonho seja um estado comparável à loucura em termos de alienação, tendo um relaxamento frente à ação.

No que concerne ao apego à vida, abordaremos mais elaboradamente no terceiro capítulo deste trabalho, mas adiantamos que tomamos a noção supracitada da construção proposta por Bergson em *As duas fontes da moral e da religião*, em que se encontra demasiado abrangente os tipos de apego, a maneira como ele se relaciona com a religião e com a moral, além de imbricar-se também com aspectos característicos do sonho e de patologias de cunho mental dependendo do grau alcançado.

A dedicação empregada a tratar do sonho nos revela em Bergson a acuidade que este ocupa na filosofia de nosso autor, estando atrelado a outras importantes noções que baseiam nossa pesquisa, como a percepção. O sonho se dá no relaxamento do sistema sensório-motor do vivente entrelaçando lembranças e sensações, sejam elas com aparente relação entre si ou não. Embora o corpo tenha participação no sonhar, esta ocorre no aspecto material que este enseja no universo que compreende todas as imagens. O corpo em Bergson, já é sabido por nós, ocupa um lugar privilegiado no interstício proposto entre tempo e espaço, pois aparece no espaço enquanto dado quantitativo ao passo que se situa como instante de duração.

> Creio ir e vir, passar por uma série de aventuras, enquanto estou deitado em minha cama bem traquilamente. Escuto-me a falar e ouço o que me é respondido; todavia estou só e não digo nada. De onde vem essa ilusão? Por que se percebem pessoas e coisas como se elas estivessem realmente presentes? Mas, não há absolutamente nada no sonho? uma certa matéria sensível não é oferecida à vista, ao ouvido, ao tato, etc., no sono como na vigília? (BERGSON, 2009, p. 85)

O sonho então dispõe de um afrouxamento do funcionamento do corpo alterando a comunicação entre o eu e as coisas externas ao eu. Bergson sugere então que devemos diferenciar a duração-qualidade do tempo "materializado". É possível considerar o tempo como um estado virtual de crescimento, em outras palavras, a realização vital.

Alguns preceitos metodológicos devem aqui ser esclarecidos. Só é possível falar de essência quando esta está em movimento, qualquer definição fixa não consegue acompanhar sua realização vital, sua atenção e seu modo de durar, daí se tem o virtual não mais como uma

representação do ser, mas sendo ele o próprio ser da instantaneidade do processo temporal. O presente é um marco cronológico mergulhado no passado, não tendo realidade em si acaba por ser facilmente questionado enquanto realidade metafísica. O presente é uma orientação para uma atitude automática do corpo em sua necessidade vital, sopro instantâneo que se dissipa rapidamente. Essa noção dimensiona a coexistência da duração na filosofia de Bergson.

A arte usa o ser vivente para garantir sua realização, não prescinde deste, pois acompanha o fluxo vital da natureza, que tende a inventar-se. Deste modo, a criação não acontece em resposta a uma finalidade, mas antes se lança no movimento incessante da vida. A arte então confere vitalidade à diferença, conciliando e modelando a matéria, resistindo expressivamente ao presente.

A percepção tem como característica selecionar, processo que é análogo a seleção da natureza que visa à sobrevivência, para isso o ser humano precisa de atividades da vida prática, respondendo de modo objetivo as demandas do meio. Esse perfil se contrapõe ao perfil do artista, para Bergson o artista é um distraído que possui pouca inclinação para respostas práticas. A respeito disso, Bergson diz

> [...] surgem homens nos quais os sentidos e a consciência são menos aderentes à vida. A natureza esqueceu de ligar a faculdade de perceber deles à faculdade de agir. Quando olham para uma coisa, a vêem por ela e não por eles. Simplesmente não percebem em função de agir; eles percebem por perceber, por nada, por prazer [...] (BERGSON, 2006, p.152)

Os homens os quais a faculdade de perceber está desconectada à de agir são os artistas. Distraído e desatento não tem sua ação orientada pela consciência prática. Essas características representam o antagonismo com o homem médio. Notam-se aí graus diferentes da percepção, o homem médio a possui, mas é recortada pelo sistema intelectual. As zonas mais profundas e ampliadas da percepção são experimentadas pelo artista, aquele cuja atitude é distraída. A atitude do artista não é a de negligenciar os perigos da vida, muito menos se tornar um ser inerte e apático às preocupações cotidianas, sua função é de prestar atenção ao que foi esquecido para a ação da vida prática, já que esta não comporta todos esses detalhes.

Izilda Johanson entende que "o olhar do distraído é aquele de quem vê o objeto desinteressadamente, que o vê não em função do proveito que se pode tirar dele, mas o vê a partir dele mesmo" (JOHANSON, 2005, p.38) A utilidade da contemplação do objeto tem

uma nova roupagem, trata-se de uma atitude do artista. O não olhar de utilidade da vida média não leva o artista para um local do inútil, inábil ou ainda o que não participa de nenhum processo, pelo contrário, o artista para se despir da vida prática se esforça em seu limite, é um trabalho extremamente forçoso e elaborado. Não há de se falar em passividade, a atitude artística possui pura atividade e elaboração junto à intuição, há uma ação de ter atenção ao que não está colocado no campo da obviedade útil, é necessário mergulhar nos pontos despercebidos da prática, trata-se de uma ação do espírito.

A atenção ao esquecido que o artista promove é da ordem da potência da intuição, isso se dá em uma construção de tensão e distensão. Esses institutos se realizam quando o artista mantém uma atenção e tensão forte sobre aquilo que outrora pode ter passado despercebido, há aí uma necessidade de manter-se atento e tenso nesse forçoso trabalho; a distensão do espírito está relacionada ao não engajamento com a vida prática, essa não resposta imediata dos hábitos. Deste processo o artista se difere do homem médio, é dele também que se elabora a força criativa, que se dá espaço para a imprevisibilidade do novo.

A natureza produz no artista um alargamento de sua percepção. Deste modo, ele está disposto a prestar atenção nas coisas da vida para além da sua utilidade, como visto em epígrafe, esse é um processo de tensão e distensão do espírito. Neste processo de potencialidade intuitiva e quebra de hábito intelectual o artista lança ao mundo o seu trabalho, produto de um esforço penoso, de atenção e desapego à vida. Como consequência, desenvolve, ele próprio, a função de despertar a percepção dos outros, numa elaboração da faculdade estética, um mover junto, co-mover.

Diante disto, o artista opera desvelando a realidade encoberta que nossa indigência de viver nos mantem alheios, emergindo das sensações a expressão pura do real sem empecilhos impostos pela cognição a partir da inteligência, tornando evidente aquilo que mesmo diante de nós não pudemos ver. A pergunta que se põe é: como isto acontece? Se não se trata de um papel passivo, contemplativo, mas de algo trabalhoso e penoso, o artista nos apresentaria essa realidade através da obra de arte. [8]

As formas que o artista se utiliza para realizar sua obra carecem do intermédio da matéria, haja vista ele não poder trazer o contato preciso que se tem na pura duração, isto é, ao

[8] Não se aborda aqui a concepção tradicional de estética, que trata de conceitos de belo, obra de arte, artista, como noções fixas que se relacionam em certos momentos. Em uma estética bergsoniana não interessa a definição de cada um desses conceitos, mas sim o processo da relação.

atribuir uma linguagem expressiva ao seu trabalho, o artista o faz como um meio de "traduzir" para nós o impacto obtido pela intuição no desvelamento do real. Desse modo, o comover do artista não nos coloca diretamente nesta realidade por ele experimentada e por nós negligenciada pela necessidade prática, o que o artista faz através da sua obra é uma sugestão. Esta concepção nos leva à questão do movimento como importante distinção no entendimento de Bergson sobre a arte e a estética tradicional, pois implica ao movimento a insinuação da potencialidade impressa na obra. Ao falarmos da diferença de percepção entre o artista e o homem médio não queremos dizer com isto que ocorre uma superação da mesma, mas sim que no artista a percepção se dá de modo aprofundado.

A percepção estética proporcionada pela obra não nos leva a algo artificial, trata-se de uma inspiração natural de possibilidade de aprofundamento do sensível pelo impulso vital. Tomamos então o movimento como ponto fulcral do fazer artístico, pois nele não há obstáculos e nosso espírito é alçado à experimentação.

Bergson faz apontamentos sobre o lugar da inteligência no processo evolutivo da humanidade, seja na manutenção primária da existência, seja no desenvolvimento da ciência. A inteligência então tem por função atuar sobre a ação, identificando o melhor modo de lidar com uma situação, através da repetição. Esse modo serve tanto a prática da vida comum quanto a prática científica. Romper com esses moldes é então tarefa dada a filosofia. O todo real é indivisível. Conhecimento da realidade e noção de criação em que a vida e a consciência criam a todo instante. Temos em Bergson que a linguagem e o hábito, assim como a inteligência, fazem parte da espacialização que estão na maneira como ordenamos a vida coletiva. A linguagem é um instrumento da inteligência para a expressão e ordenamento do espaço material, na tentativa de imobilizar nossas experiências. O hábito vem a se caracterizar como elemento útil à organização social dos viventes, com obrigações sociais atreladas.

A função fabuladora é a base biológica do fazer artístico, importante se faz ressaltar que esta não visa a arte, mas como uma função social esta tendenciosa às questões vitais do ser humano. Há uma necessidade primeira de se viver, segundo Bergson, trata-se de uma valorização da experiência em detrimento a função de sonhar e filosofar do homem. No que tange a religião a função fabuladora é entendida como uma ação potente, esse tipo de ação não se deixa levar pela inteligência, a qual tem o princípio básico de sobrevivência, para isso ela desenvolve no ser humano a sociabilidade, ou seja, a ação potente tem a ver com dinâmica

social. O sentido estético presente na fabulação é o de expressar o movimento criativo, extrapolando os limites da inteligência, mesmo que tenha lhe dado origem. Assim, a fabulação concatena a atualização dos virtuais, singularizando. Sabemos que ela está presente também nas experiências religiosas e místicas, como dito acima, constituindo um conjunto de elementos ficcionais. Porém, em *As duas fontes* Bergson aborda a função fabuladora como uma faculdade secundária em relação à emoção criadora.

A vida se instrumentaliza a partir de dois meios: ora governada pelo instinto, ora pela inteligência. Há ainda nessa concepção de vida um esforço para retirar da matéria o que lhe aprouver. Dessas duas formas de evolução da vida, no instinto tem-se o corpo como instrumento onde não há ideia de morte nem nenhuma antecipação, uma vez que essa ação não possui intermediação, são da ordem da reação imediata, e no caso da inteligência, o instrumento é inorgânico e precisa ser elaborado, há uma relação entre o que se deve fazer e a ação, havendo mediações em representação, há reflexão. Cumpre-se aqui elucidar que a ideia de morte pode funcionar como utilidade na vida do ser humano, uma vez que é um parâmetro para as atitudes em relação à sobrevivência, no modo como lidar com imprevistos. Bergson nos dá as seguintes palavras sobre o tema

> Se o impulso da vida desviar todos os demais seres vivos da representação da morte, o pensamento da morte deverá retardar no homem o movimento da vida. Ela poderá mais tarde encaixar-se numa filosofia que eleve a humanidade acima de si mesma e lhe dê mais força para agir. Todavia, ela é primeiro deprimente, e seria ainda mais se o homem não ignorasse, certo que está de morrer, o dia em que morrerá. (BERGSON, 1978, p. 108)

Bergson, ao nos falar sobre as "potências favoráveis" em *As duas fontes* que atuam para manter o ser vivente estimulado e não ceder diante dos percalços, isto é, quando fala das representações religiosas, salienta que sua origem está fincada na inteligência como um mecanismo de abrandar as carências humanas, portanto inventa, fabula, como forma de se proteger também da morte.

Nesse sentido, os seres inteligentes tem a capacidade de articular sistemas de costumes e linguagem que possa auxiliar na ordem de execução desses costumes, conformando a conservação da espécie. No entanto, duas outras forças vêm se misturar a esses aspectos: a função fabuladora e a emoção criadora. A primeira é tributária da inteligência, atuante no estabelecimento de crenças coletivas, a segunda é potência metafísica, agitação criativa.

Nas considerações de Deleuze, este não enxerga uma divisão entre espírito e matéria, passado e presente, no pensamento de Bergson como mundos distintos, mas dois movimentos ou ainda dois lados de um mesmo movimento. Falsos problemas propostos pela ciência são ocasionados por tratar o real de um modo fixo e geral. O movimento não pode ser dividido sem que com isso mude de natureza, pois ele não se compõe de uma serie de instantes entrecortados. O ser não compreende dicotomias, contradições, soluções fáceis. O ser não se opõe ao nada, o ser é a própria diferença, ou nos termos bergsonianos, a nuança. "A semelhança e a oposição são quase sempre categorias práticas, não ontológicas", diria Deleuze (2012, p. 108). A intuição estabelecida na filosofia bergsoniana funcionaria como método da diferença. A diferença das coisas é a tendência, nunca a própria coisa. A coisa é então atravessada por tendências, sendo sempre um misto de duas coisas.

Questões duais atravessam o trabalho de Bergson, sempre envolto em ciência e metafísica, fechado e aberto. Porém, Deleuze chama a atenção para um aspecto, essas questões sempre voltam à matéria e à duração. E estas seriam duas tendências, que não são igualmente puras. A duração é a própria diferença, enquanto a matéria estaria relacionada com o produto que não muda sua natureza. Mas, para além do simplismo que possa parecer esse dualismo na filosofia bergsoniana, devemos voltar nossa atenção a um aspecto mais interessante desse processo, o encontro dessas tendências no movimento, interagindo. A duração forja a matéria porque se revela em diferença. Tudo acaba por se definir pela própria duração. Duração como impulso vital. A duração é também o virtual ou o subjetivo, é aquilo que vai se realizar, como uma gradação do atual. [9] Nesse ponto, temos o virtual como um campo em que as durações podem habitar no universo imagético, podendo ou não vir a se atualizar em jorros.

De onde vem o ímpeto criador? Não acharemos tal resposta em investigações de cunho estritamente biológico ou psicológico, como se dissesse respeito a uma necessidade que visa suprimir uma ausência. O processo de criação artística se fundamenta em si mesmo, em seu interior. A arte surge como uma necessidade, uma realização que se dá através do corpo enquanto potência, como um impulso frente às incertezas, dado a experimentação que não diz respeito às necessidades da subsistência.

> Ouvirão dizer que esses homens [o artista e o cientista] trabalham pela glória e obtém suas alegrias mais vivas da admiração que inspiram. Profundo erro! O homem dá importância aos elogios e às honrarias na

[9] DELEUZE, 1999, 112.

> exata medida em que não está seguro de ter obtido êxito. No fundo da vaidade há modéstia. É para tranquilizar-se que ele busca aprovação, e é para sustentar a vitalidade talvez insuficiente de sua obra que gostaria de cercá-la da calorosa admiração dos homens, como se coloca em estufa uma criança nascida prematuramente. Mas quem estiver seguro, absolutamente seguro de que produziu uma obra viável e duradoura, esse não tem mais o que fazer do elogio e sente-se acima da glória, porque é criador, porque sabe disso e porque a alegria que sente é uma alegria divina. (BERGSON, 2009, p.23)

Sendo o problema estético colocado como uma questão metafísica ligada à criação, temos então alguns pontos sobre os quais se faz mister estarmos alinhados. No que diz respeito às afecções, Bergson nos lança alguns motes. De saída versa sobre a afecção como resultada da imagem, sendo maior que a representação, se diferenciando da percepção em grau, não em natureza. Desse modo, a percepção estaria relacionada ao exterior enquanto a afecção acontece dentro de nós, na duração do espírito, como uma ação real, nas palavras de Worms (2000, p. 11) "As afecções são, portanto, as percepções de ações reais que ocorrem em nosso corpo".[10] Assim, a afecção na arte entrelaça-se a matéria no seu motor criativo, nos lembrando que a arte cria sensações e não as reproduz, "não nos parece duvidoso que uma emoção nova esteja na origem das grandes criações da arte, da ciência e da civilização em geral."(BERGSON, 2005, p. 36). Sobre o papel da emoção na criação trataremos mais adiante no capítulo 2.

Fechamos então o primeiro arco aberto na pesquisa de uma estética bergsoniana abordando as noções empreendidas na compreensão da arte como criação da realidade. Matéria, imagem, memória e duração em Bergson se imbricam na medida em que postulam uma metafísica do real instaurando um distanciamento acerca das teorias metafísicas e evolutivas engendradas por seus antecessores e contemporâneos. De certo a questão da arte em Bergson se apresenta como uma espécie de conhecimento desimpedido, que atuante na duração, não se amarra a preceitos imóveis, sendo impelido pela corrente criadora presente no universo.

[10] [tradução nossa]

2. INTUIÇÃO E EMOÇÃO CRIADORA

Este capítulo visa investigar a emoção criadora no cerne da estética concebida por Bergson. Para tal feita, nos debruçaremos no processo criador executado pelo artista mais que no resultado deste processo, ou seja, a obra de arte. Esse processo instaura um contato imediato com a realidade que Bergson postulou como seu método intuitivo, aplicável tanto a filosofia quanto a arte.

Porém, cabe pensarmos sobre a elaboração de uma estética em Bergson visto que o mesmo não sistematizou em uma obra esta questão, tendo a abordado ao longo de seus escritos. Dito isto, prosseguimos destacando que em Bergson a arte está ligada a criação do real e a descoberta do mundo, e esse processo apresenta um componente importante que é a questão do movimento, da mudança. Tanto a filosofia quanto a arte se realizam na experiência vivida, uma vez que há uma afinidade presente na relação entre ambas, que ocorre na interioridade e se combina. Cabe ressaltar que interioridade e exterioridade não são aqui diferenciadas ontologicamente, mas por tendências que permitem uma aproximação ou afastamento de nós mesmos e das coisas.

Bergson critica a metafísica tradicional por que esta estaria orientada a uma concepção do tempo como um aspecto menor em relação ao espaço, sendo neste instaurado conceitos que tendem a abarcar os dados do mundo de modo parcial, em interface com símbolos e representações postuladas pela razão. Desse modo, nosso autor entende que a linguagem conceitual não é a mais apropriada para a filosofia por engendrar interposições sem permitir o contato imediato com a coisa. Para ele, para atingir o objeto precisamos simpatizar com ele e sobre esta constatação adentraremos no entendimento da intuição que possibilita o fazer artístico e filosófico.

2.1. Intuição

A intuição é aquilo que atinge o espírito, a duração, a mudança pura.

(BERGSON, PM, p.29)

A maneira pela qual se pode coincidir imediatamente com o objeto é por meio da intuição. Bergson a postula como método filosófico que elimina a mediação e atinge a realidade no seu interior por um movimento "simpático". Disto, a intuição em Bergson é antes de tudo uma simpatia capaz de nos deslocar para o que há de único no cerne das coisas, ou como no entendimento de Deleuze, seria um movimento que nos permite entrar em contato com outras durações, não sendo nem um sentimento nem uma inspiração. Ou seja, a intuição nada tem a ver com antecipação ou pressentimento. É antes uma forma de perceber sem impedimentos, indicando a possibilidade do real através da sugestão. A intuição é então aquela pela qual se aprofunda na realidade para inventá-la. Ela é um processo que cria. A intuição presente no ato criador tensiona, não relaxa, visto que concentra um esforço diante da originalidade, da imprevisibilidade. Ainda sobre a simpatia, Lapoujade nos ajuda a compreender de que maneira ela aparece na fundamentação do método intuitivo. A simpatia funcionaria, pois como um componente metodológico importante para a penetração no interior da realidade transformando-a em espírito, sendo antes de tudo simpatia por si mesmo.

> A simpatia recebe da intuição sua condição, enquanto que a intuição recebe da simpatia sua extensão e generalidade. É através dela, e só através dela, que se manifesta todo o artifício e toda a eficácia do método bergsoniano. (LAPOUJADE, 2013, p. 52)

Para Bergson a intuição exige um esforço de retomada constante do objeto, ainda que em uma situação inicial e empírica, contudo já apresenta a profundidade da definição. É possível afirmar uma união intrínseca, isto é, as partes compõe o todo de uma forma contínua, formando a unidade. Essa unidade só se dá por causa de uma memória que fundamenta a continuidade do que lhe é natural. Em outras palavras, a participação do objeto na intuição possibilita saltos da intuição, como dito anteriormente, nem sendo síntese nem reunião. Este salto representa um esforço sobre si que o espírito faz não se tratando nem de inicio nem de fim, mas de elemento da duração.

> Pois não se obtém da realidade uma intuição, isto é, uma simpatia espiritual com o que ela tem de mais interior, se não se conquistou sua confiança por meio de uma longa camaradagem com suas manifestações superficiais. E não se trata simplesmente de assimilar os fatos marcantes; é preciso acumular e fundir entre si a massa desses fatos que seja tão enorme que estejamos assegurados nessa fusão de neutralizar umas pelas outras todas as ideias preconcebidas e prematuras. (BERGSON, 2006, p. 226)

A duração do salto dos atos intuitivos supracitados só é possível por causa da memória de tal maneira que no fim desse exercício inicial a realidade é finalmente considerada duração do real. Importante se faz ressaltar que, juntamente com a memória, uma consciência virtual se dá constituída de intenção e direção. Em consequência a esse processo a intuição possibilita a apreensão de tal realidade enquanto duração. Neste ponto conseguimos observar a intuição e a simpatia uma vez que a intuição é apreensão da realidade como duração e na simpatia é a apreensão de uma intenção dessa duração, intenção que se encontra em seu interior. Talvez aqui haja um intermédio para um entendimento da concepção de duração, isto é, a concepção de duração como memória se torna possível de compreensão pelo ato de simpatia, como que mediada.

Em a *Evolução criadora* nosso autor deixa claro o que a intuição não é, não se trata de uma intuição sensível. Pode se entender com isso que não há intuição da matéria, intuição da vida ou até mesmo da sociedade. Para chegar a essa extensão de outros níveis de realidade a intuição só pode se realizar por simpatia. Em seguida, pelo movimento das realidades a simpatia se tornará espírito. Em *O pensamento e o movente* conseguimos entender a transformação da simpatia em espírito. A partir da penetração recíproca dos espíritos Bergson busca definir um ponto em comum da intuição fundamental, desta maneira ele procede retornando à intenção primordial. Nesse ponto específico ele quer ultrapassar as teses dispostas na linguagem. Isso se dá quando a simpatia se encontra em um nível o qual o movimento se esforça para ir ao encontro de uma intenção puramente espiritual da qual Bergson entende ser uma espécie de integral. Esse movimento só pode ser observado quando se muda de nível, daí o esforço para apreender a intenção primordial da vida. Floresce aí o sentido de impulso.

O impulso é um todo contínuo do vital como espírito. Não está reservado a descrever a vida como um simples acontecimento de imprevisibilidade, é pelo impulso que se apreende o vital, para isto o vital não pode ser entendido exterior à esfera do espírito. É possível entender que a intuição tome o espírito como objeto e a partir daí se consiga uma relação de níveis mais profundos.

Pode-se inferir que a simpatia à vida transforma-se em sujeito para a metafísica[11] ao passo que é objeto para a ciência, com este processo a simpatia se efetiva em um papel principal, a saber, ela destaca a intenção espiritual do vital, desta forma a intenção se constitui

[11] Ao falarmos de metafísica aqui estamos falando de espírito.

como tendência no espírito e torna acessível à intuição. A simpatia é muito importante para entender a relação como a matéria apreende isso se dá pelo puro movimento.

Para entender o elemento espiritual da matéria que é por si só carente de espiritualidade devemos considerar a incapacidade da intuição de agir sem a extensão da simpatia. Para essa situação se estabelecer o espírito deve simpatizar com a matéria ao passo que a apreende como puro movimento, daí a matéria é entendida como percepção pura. Como já falado anteriormente a matéria é reduzida ao movimento, por consequência, elevada ao estatuto de consciência virtual. Por ilustração o impulso pode ser proporcionalmente para o universo vital aquilo que a imagem está para o universo material.

Em relação ao questionamento sobre o que há de espiritual no movimento devemos adentrar a intuição no seu sentido fundamental, a saber, no sentido da duração. A constituição do espírito da matéria perpassa pela duração. Com isto, a duração é, portanto, um elemento espiritual do material. Desse modo, temos a ciência se apropriando do movimento, contudo, não estamos tratando da ciência pensando a mobilidade em sua essência, a ciência não pensa em termos de duração. Por movimento material podemos entender a duração como conservação. Esta conservação se dá no nível da memória, uma vez que o instante guarda algo para o seu sucessor a fim de transmiti-lo.

> Poderemos conceder a essa memória apenas aquilo que é necessário para fazer a ligação; se quisermos, ela será essa própria ligação, simples prolongamento do antes no depois imediato, com um esquecimento perpetuamente renovado daquilo que não for o momento imediatamente anterior. (BERGSON, 1989, p. 46)

O ponto de destaque aqui é a implicação de pensar a matéria sempre como uma intervenção da memória (esquecimento), a matéria é uma consciência, contudo, quando evitada é uma memória fracassada. O ponto limite da simpatia está quando isso acontece, ou seja, quando espírito se torna esquecimento inconsciente.

Quando o espírito apreende outras realidades a relação com a simpatia torna-se indireta, surgindo a necessidade de prolongar em simpatia. A simpatia neste caso que se assemelha ao ato intuitivo está baseada num raciocínio por analogia. Trata-se de uma diferença essencial em relação a intuição, fundamentada na analogia clássica. A analogia é encontrada em Platão em uma estrutura analógica de proporção estática. Por definição se trata de uma proporção o qual o objetivo é identificar os termos que se diferenciam.

> Creio que o raciocínio por analogia nunca dá mais que uma probabilidade; mas há uma quantidade enorme de casos em que essa probabilidade é bastante alta para equivaler praticamente à certeza. Vamos, portanto, seguir o fio da analogia e buscar até onde se entende a consciência, em que ponto se detém. (BERGSON, 2009 , p. 6)

Interessante se faz ressaltar que a estrutura analógica acaba por estabelecer uma relação dinâmica quando busca encontrar semelhança entre as coisas, a dinâmica está na orientação espiritual dos termos. Com adição de algo novo a estrutura estática se torna dinâmica e perde o caráter analógico clássico, o que anteriormente era chamado de ciência da medida se torna ciência da harmonia e isto só é possível através de uma espécie de simpatia que transforma a analogia. O que percebemos em epigrafe é a transformação da analogia clássica em analogia bergsoniana, importante se faz ressaltar que elas são rigorosamente inversas, a clássica se baseia em termos fixos, enquanto a bergsoniana se constitui de movimentos.

Para Bergson só é possível falar da analogia entre movimentos e tendências, essa estrutura não é mensurável, pois o que tem função de medir é a ciência. Não cabe falar que a ciência sofre uma ascensão à filosofia. Destaca-se aqui o contrário, somente o metafísico pode por si só recorrer ao raciocínio analógico, uma vez que tem o movimento como fundamentação. Em suma, a analogia bergsoniana está constituída entre tendências, isto é, sua estrutura não esta no semelhante, mas no comum. Observa-se aqui uma relação de comunicação interior.

Um dos aspectos importantes acerca da simpatia é que ela não é um auxiliar da função fabuladora, isto é, o universo não é constituído de uma memória ou ainda de uma consciência humana, o que possui esses atributos é o vivente, que pela intuição se conecta com movimentos e memórias. A impressão de humano no não humano é devido a intuição quando esta atinge as tendências não humanas. Este processo é muito trabalhoso e para ele se realizar é necessário que se atinja os limites da experiência humana. As faculdades de observação têm que ultrapassar a si próprias.

A noção de intuição foi bastante incompreendida pelos críticos do bergsonismo sendo tomada por instinto ou sentimento. Na introdução de *O Pensamento e o movente* vemos como Bergson rechaça essa interpretação e reitera que sua intuição trata-se de um método reflexivo calcado na experiência e que considera a mudança como elemento importante na elaboração

do pensamento. A passagem a seguir nos orienta nesse caminho quando nosso autor diz que "Nossa iniciação ao verdadeiro método filosófico data do dia em que rejeitamos as soluções verbais, tendo encontrado na vida interior um primeiro campo de experiência." (BERGSON, 2006, p. 101)

Desse modo, Bergson coloca o contato instantâneo com o real como uma colaboração do sujeito que conhece com o objeto a ser desbravado, e tem na arte uma genuína comunicação com a duração do universo que propicia a criação. Contudo, experenciar a duração não infere que estejamos imersos simpaticamente nela, pois a inteligência nos tem moldado a expressar pela linguagem, por símbolos que se interpõe a esse contato, isto é, o contato imediato com a duração acaba por vezes sendo filtrado, resultando numa compreensão fragmentada, voltada para um modelo que está de acordo com a espacialização do mundo. Disto resulta um dos impasses os quais Bergson lida em sua construção metafísica. A linguagem ainda que barreira é o meio pelo qual se comunicam os dados sentidos, como que traduzidos. Suscita então que a linguagem mesmo sendo inadequada é necessária e Bergson enxerga um caminho pela aproximação da filosofia com a literatura, usando a metáfora como ponte.

A experiência é um dado importante no bergsonismo, mas quando denota uma experiência que visa à criação, que está em liberdade. Essa colocação se faz necessária para entendermos o papel do hábito e das obrigações morais que a vida social impõe. Bergson salienta que a inteligência cumpre a função de organizar a vida social e atender as necessidades elementares para a manutenção da sobrevivência, estabelecendo racionalmente os mecanismos do convívio em sociedade. Este convívio requer certa moralidade que o oriente, e para Bergson há diferenças nessa motivação. A moral que importa é aquela que tem seu gérmen na emoção criadora e não aquela que seja fruto de uma imposição social. Assim, a moral deve operar como um valor de invenção constante, imerso na mobilidade.

A mobilidade está diretamente ligada na diferença de entendimento do funcionamento da vida. A evolução, que é criação contínua, está calcada nessa fluidez presente no movimento. A filosofia bergsoniana se atém a esse fluxo constante, conectando as durações e sendo percebida através da intuição. Uma vida que não seja orientada pela intuição corre riscos de sucumbir à artificialidade e ter um governo de aspectos das demandas da vida exterior sendo postos à frente da duração. Assim, a mobilidade característica da duração não pode ser fixada pelos métodos científicos, só a intuição a apreende. Por esse motivo advém

uma das diferenças da evolução como criação, entendida por Bergson, e da noção corrente que considera a adaptação ao meio, por vezes associadas a ideia de melhoramento. Nessa medida, o que pensamos aqui como evolução é invenção constante, fluxo contínuo e não aperfeiçoamento de um estado mais elementar a outro mais desenvolvido.

Deleuze nos auxilia a observar que a intuição bergsoniana nada tem de simples em termos metodológicos, pois implica uma premissa aparentemente incompatível com seu desígnio. A intuição enquanto contato imediato pode consistir num método tido como simples, mas dotado de uma multiplicidade qualitativa, que lhe confere rigor. Bergson divide seu método intuitivo em três atos: o primeiro girando em torno da criação dos problemas e da distinção destes dos falsos problemas; o segundo relativo às diferenças de natureza; o terceiro diz respeito à apreensão do tempo real em detrimento do espaço.

No primeiro caso, como mencionamos no primeiro capítulo deste trabalho, em o *Pensamento e o movente* Bergson aponta como identificar falsos problemas filosóficos. Ao se colocar um problema ele deve apresentar solução. Pois para ele um problema especulativo pode ser resolvido se bem colocado, e assim, resta que se retire do ocultamento a solução que outrora se encontrava encoberta. De certo modo, pode se entrever a solução se o problema for posto adequadamente, no que Bergson diz que "os verdadeiros grandes problemas são colocados apenas quando resolvidos." (BERGSON, 2006, p. 55) Deleuze aponta que o problema tem a solução que "merece" pela maneira como foi elaborado. A partir dessa análise compreendemos melhor quando Bergson nos dia que os falsos problemas são de duas ordens: ou são inexistentes ou são mal postos. No primeiro caso, Bergson aponta como estamos condicionados de certo modo a pensar os problemas por meio de maniqueísmos, como se pudessem se restringir a "mais e menos". Nessa ilusão se apresentam as noções de ordem e desordem, ser e não ser, existente e possível, como se carecem da preexistência de um para se atingir o outro.

Enquanto no segundo caso, o de problemas mal postos, observamos que diferenças de natureza e de grau são embaralhadas e resultam num entroncamento insolúvel. Isso ocorre porque se coloca diante de nós uma ilusão que provoca o que Bergson chama de miragem, ilusão que se origina na inteligência, sendo refutada apenas se elaborada uma crítica acerca dela, mas que não se dissolve. Desta maneira, Bergson vem afirmar que só a intuição pode efetivamente saber distinguir o verdadeiro do falso.

O segundo ato consiste em reconhecer as diferenças de natureza que já se apresentam muitas vezes nos próprios títulos, em que aparentemente apresentam dualismos mais configuram mistos. A intuição então surge como método capaz de operar a divisão desses mistos para se apreender suas diferenças de natureza, esta divisão apresenta tendências ou puras presenças, isto é, ao dividir o misto encontraremos tendências qualitativas e qualificadas presentes no movimento. Bergson então, pontua que a intuição busca resolver os falsos problemas ultrapassando a experiência para se articular e encontrar as diferenças de natureza dos mistos nas condições apresentadas por essa experiência. Deste modo, esse ato visa a explicitar de que maneira o problema bem posto resolve-se sozinho, quando se pode estreitar a ponto de fazer o real surgir.

O terceiro ato da intuição se desenvolve acerca da colocação do problema em termos de duração, isto pressupõe que se considere os problemas "mais em função do tempo do que do espaço"(BERGSON, 2010, p.218). Esta divisão proposta por Bergson revela que entre duração e espaço não existe uma diferença de natureza, isto por que, é na duração que reside as diferenças de natureza, ou seja, variação qualitativa, enquanto que o espaço assume então, somente diferenças de grau, ou variação quantitativa. Assim a intuição é o método capaz de reconhecer de imediato os verdadeiros problemas, pois ao coincidir com a duração determina a verdadeira diferença de natureza. Cabe ressaltar, que a intuição não é a duração, mas antes um movimento que nos coloca em contato com a nossa própria duração e com as demais durações.

Deleuze coloca estes três atos da intuição como partes essenciais do método em termos de problematização, diferenciação e temporalização, exprimindo que pela intuição nos desvencilhamos das ilusões construídas pela inteligência que habita tanto nosso interior como se apresenta também nas experiências do mundo, erigida nas coisas. Este movimento não deve encerrar um dualismo, mas o aparecimento dos mistos devem nos fazer notar as linhas que o atravessam e como as tendências acabam por revelar diferenças de natureza, contidas unicamente na duração. Assim, "a ilusão só pode ser repelida em função dessa outra vertente, a da duração, que nos propicia diferença de natureza [...]"(DELEUZE, 2012, p. 29).

Vimos que a inteligência acaba por produzir ilusões que pela intuição são rechaçadas, pois a inteligência tem objetivos voltados para a funcionalidade da vida pragmática. A ciência vem então assumir o papel de auxiliar a ação a se concretizar, pois é fruto da inteligência que se aproxima do objeto para imobilizá-lo e então submetê-lo a seus arranjos. Na conferência

proferida em Bolonha em 1911 Bergson fala sobre como a intuição filosófica implica em adentrar no movimento a ponto de tocar o interior das coisas e de nós mesmos, na experiência, próxima a vida, pois é nela que o espírito filosófico se encontra.

> Se existe um meio de possuir uma realidade absolutamente, em lugar de a conhecer relativamente, de colocar-se nela em vez de adotar pontos de vista sobre ela, de ter a intuição em vez de fazer a análise, enfim, de a apreender fora de toda expressão, tradução ou representação simbólica, a metafísica é este meio. A metafísica é, pois, a ciência que pretende dispensar os símbolos. (BERGSON, 1989, p. 135)

Ainda sobre como a inteligência embaralha e confunde os elementos que só podem ser apreendidos pela intuição, na referida conferência, Bergson diz que a inteligência cientifica "está constrangida [...] a tomar as coisas num tempo pulverizado em que um instante sem duração sucede a um instante que não dura mais do que esse. O movimento é para ela uma série de posições, a mudança uma série de qualidades, o devir em geral uma série de estados." (BERGSON, 1979, p. 66) Conferir ao real sua mobilidade e indivisibilidade é atributo da intuição filosófica que introduz no espírito essa necessária volta para si mesmo para que do fundo se retorne à superfície e se possa apreender as coisas e dar o mergulho também nos momentos do mundo. A filosofia fornece então esse contato do interior com o exterior apresentando um mundo de indeterminações em que a novidade surge sempre, permeada pelo atravessamento do ato criador sobre as coisas.

Em o *Pensamento e o movente* uma passagem ressalta que a intuição é um ato simples, mas que engendra uma complexidade na medida em que carece de ser elucidada conceitualmente, tendo pela linguagem esse intermédio, mas que num procedimento esforçoso podemos nos aproximar e simpatizar a fim de alcançar seu âmago.

> Mas o que chegaremos a apreender e fixar é uma certa imagem intermediária entre a simplicidade da intuição concreta e a complexidade das abstrações que a traduzem, imagem fugidia e evanescente, que ronda, talvez desapercebida, o espírito do filósofo, que o segue como sua sombra por entre os meandros de seu pensamento, e que, se não é a própria intuição, dela se aproxima muito mais do que a expressão conceitual necessariamente simbólica, à qual a intuição tem de recorrer para fornecer "explicações". Observemos bem esta sombra: melhor, para nos inserirmos nela, veremos de novo, na medida do possível, aquilo que o adivinharemos, a atitude do corpo

> que a projeta. E se nos esforçarmos para imitar esta atitude, ou melhor, para nela nos inserir, nós veremos, na medida do possível, aquilo que o filósofo viu. (BERGSON, 2006, p.119)

No âmbito da criação artística a intuição carrega o movimento na duração transformando, num esforço, a corrente que impulsiona o novo. Assim, ao espírito se revela aquilo que se encontrava encoberto e permite que se enxergue a fundo ao passo que aceita que o novo surja. As potencialidades são ativadas para que haja simpatia também pela obra de um artista, uma simpatia capaz de aproximar do vivente o espírito por trás dessa obra, pois

> Poderá ser útil dissertar sobre a obra de um grande escritor; far-se-á, assim, com que seja melhor compreendida e mais apreciada. É preciso, para isto, [...] apreciá-la, consequentemente, a compreendê-la. [...] deverá, primeiramente, reinventá-la ou, em outros termos, apropriar-se até certo ponto da inspiração do autor. [...] Mas só se compreende, só se conhece o que se pode em alguma medida reinventar. Seja dito de passagem, há uma certa analogia entre a arte de leitura, tal como acabamos de defini-la, e a intuição que recomendamos ao filósofo. (BERGSON, 2006, p. 269)

Dessa maneira, Bergson sugere que haja no filósofo ares de artista, visto que na atividade filosófica se apresenta um estilo composto por uma elaboração também estética. A apresentação de conceitos adquire, mesmo que embasado em toda produção já elaborada por filósofos antecessores, uma composição inventada, com elementos de novidade, pois ali se empregou o esforço complexo de criação.

Por outro lado, a intuição empregada diretamente na arte coloca na atividade criadora um movimento carregado de espírito pelo qual se observa a tendência instituindo a obra e articulando a atualização de virtuais. A realização surge como condensação do todo que visa expressar através da matéria um instituto que se distingue dos mistos. Assim, virtual e atual coexistem nas linhas constitutivas da criação. O artista então prolonga a experiência criadora na realização de sua obra, empregando ali sua marca, do mesmo modo que deixa visível a marca da intuição que o permitiu revelar suas percepções imediatas na coincidência com a duração, materializando a diferença. Será nessa medida que a intuição tomará como aliada a emoção criadora conferindo às potências a invenção, o gozo da novidade e o mergulho na duração.

> Escolhendo imagens tão disparatadas quanto possível, impediremos que uma qualquer dentre elas venha usurpar o lugar da intuição que ela está encarregada de evocar, pois, neste caso, ela seria

> imediatamente expulsa por suas rivais. Fazendo que todas exijam de nosso espírito, apesar de suas diferenças de aspecto, a mesma espécie de atenção e, de alguma forma, o mesmo grau de tensão, acostumamos pouco a pouco a consciência a uma disposição bem particular e bem determinada, precisamente aquela que deverá adotar para aparecer a si mesma sem véu. (BERGSON, 2006, p.185)

2.2. Emoção criadora

Bergson coloca a emoção na base de toda criação, seja ela da natureza, da ciência ou da arte. É através dela que se supera a inteligência num impulso criador. Trata-se, pois, de um afeto que sacode profundamente o espírito. Bergson difere emoções superficiais daquelas ligadas à duração. A primeira diz respeito a uma emoção atrelada a representação, a um efeito sensível de arranjos relativos à inteligência, aquela cuja origem ou cujo destino se encontra no corpo físico ou em atribuições psicológicas, ou seja, é da ordem do infra-intelectual. A segunda emoção que aqui se fala é aquela presente no espírito, aquela em contato com a duração, funcionando como uma geradora, uma causa e não um efeito. Só ela pode suscitar ideias e é capaz de provocar a singularidade no todo, descrita por Bergson como sendo supra intelectual, não por um aspecto de superioridade, mas de anterioridade no tempo. Desprendida da razão, a emoção criadora se realiza intuitivamente. Ela se conecta ao eu de profundidade impulsionando a criação, pois atua na duração tornando possível o ato criador do artista.

No tempo a emoção criadora provoca na arte a convergência do artista com seu objeto, dilatando nossa percepção diante das coisas, permitindo que observemos em profundidade. A duração real deixa sua marca nas coisas. Tudo está no tempo em constante movimento. A potência criadora da natureza encontra-se presente também no humano. O élan vital surge como um puro querer que avança em conjunto com as interpenetrações da materialidade. Ele não é como um todo virtual apenas, mas como um impulso investido à indeterminação, à criação. A arte seria o meio pelo qual o artista compartilha do movimento de criação da natureza. O impulso não compreende a criação total, pois esbarra na matéria que consiste num sentido oposto do mesmo movimento, ou seja, a materialidade seria o relaxamento da instabilidade. Estaria então em oposição a vida, mas ao mesmo tempo que é barreira, também é estímulo.

A criação artística tem um processo análogo a criação da natureza, mas o que difere ambos os processos é que há nuances da ação criadora em cada um deles. A criação é um

intermédio entre organização e fabricação, reunindo em um ato o impulso criador (como percebido na natureza pela organização) e a fabricação que é o manuseio da matéria, a fim de transformá-la. Sem incorrermos numa lógica dualista incompatível com o pensamento de Bergson, devemos salientar que a matéria pro artista acaba sendo um meio e um fim, pois ao mesmo tempo que a arte se revela através da matéria ela esbarra também na impossibilidade de o impulso se realizar plenamente em função da matéria, visto que esta realiza um sentido contrário do movimento. A técnica presente não deve estar de todo a serviço da representação do mundo de maneira fiel, visto que assim encontraria seu esgotamento, mas antes a invenção de novas técnicas se dá por saltos, liberando potências. Em *Evolução Criadora,* Bergson afirma que a intuição atua na condução de nossas percepções para o interior da vida, atribuindo assim ao homem uma faculdade estética que o acompanha lado a lado com sua percepção normal.[12]

Desse modo, experimenta e conserva a força tornando mais intensa essa relação da matéria com a emoção criadora. O ato de criação implica o alongamento do tempo em termos de diferenciação, ao passo que atrela a matéria e o espírito na sua realização vital. Em conferência em 1930 Bergson evidencia sua própria experiência ao declarar experimentar constantemente a criação do universo, num ímpeto de imprevisibilidade e novidade contínua. Essa imprevisibilidade presente na fala pessoal de nosso autor encontra-se impregnada de força da descoberta, da inventividade sempre patente, não como mera atualização de virtuais, mas antes como gozo de experiência inovadora na passagem do tempo.

Mesmo considerando que só conhecemos verdadeiramente pela intuição, não temos a percepção total dos dados do mundo e a partir desta insuficiência usamos o artifício da inteligência. As faculdades do raciocínio funcionam de modo secundário diante da realidade. Em *O pensamento e o movente,* mais precisamente na *Percepção da mudança,* Bergson define do seguinte modo: “se os sentidos e a consciência tivessem um alcance ilimitado, se, na dupla direção da matéria e do espírito, a faculdade de perceber fosse indefinida, não precisaríamos conceber nem tampouco raciocinar. Conceber é um paliativo quando não é dado perceber, e o raciocínio é feito para preencher os vazios da percepção ou para estender seu alcance.” A concepção tende então a obscurecer a percepção.

Nesse sentido, o papel que a inteligência ocupa seria de uma imobilidade do real para sua apreensão ainda que momentânea, visto que a qualquer instante pode sucumbir. Sendo

[12] BERGSON, (2005), 192.

representação ela interrompe o impulso vital e se opõe ao tempo. Suas faculdades são voltadas à ação, operando pela necessidade de agir da melhor forma numa dada circunstância porque na virtualidade do nosso conhecimento das coisas, selecionamos lembranças de acordo com a realidade imediata.

Nesse ponto, o artista e também o filósofo, se afastam desse esquema sensório motor presente na vida cotidiana e relaxam diante do mundo, distendendo a percepção sobre as coisas para além dos sentidos e da consciência. O artista percebe a mobilidade justamente por essa característica distraída, desprendida, enxerga a mudança, ou seja, enxerga o tempo, pois é na duração que se alcança o movimento, isto é, a duração é a própria mudança. O movimento do real compreende a indivisibilidade desse tempo sem com isso negar a divisibilidade do espaço. Há frequentemente confusão entre movimento e trajetória. Esta última consiste numa série de atos indecomponíveis, ou melhor, uma série de atos moventes, presentes no espaço, mas qualitativamente ligados a duração. Cabe ressaltar que o espaço assume o papel de um campo de atuação, um artifício criado pela inteligência para facilitar a operacionalização do tempo.

Partindo dum movimento virtual, a emoção criadora revela num objeto as intensidades do artista. Isto quer dizer que a intuição bergsoniana não consiste numa intuição intelectual, mas está na ordem do sensível, na recuperação da realidade na mobilidade. Nesse movimento a arte propicia uma comunicação dinâmica com as coisas uma vez que a intuição está fundada na experiência. Desse modo, a arte se ocupa de nos aproximar do real através da sugestão do movimento, propiciando uma percepção descortinada das coisas do mundo. O artista cria no tempo, ou seja, a duração é nesse sentido criação. A contração ou o relaxamento do tempo modificaria o resultado da criação. Bergson atenta para uma faculdade estética que visa alcançar o interior por um esforço de intuição, isto é, a obra de arte é resultado da imprevisibilidade, da transformação de um nada que forja a si mesmo orientado pela intuição. Bergson observa que simpatizar com o que é expresso na obra pelo artista está intimamente ligado a despotencializar as ações puramente relacionadas com o agir que visa a sobrevivência. O sentimento do belo então corresponde a sensação experimentada quando se rompe com essas demandas da sobrevivência e ocorre por meio da sugestão, ou nas palavras de Bergson, “o artista visa introduzir-nos nesta emoção tão rica, tão pessoal, tão nova e levar-nos a experimentar o que não poderia fazer-nos compreender.” Assim, o criado não é uma

extensão do artista, mas uma materialidade que não alcança a intuição criadora, apenas se aproxima dela, indicando um esforço em alcançá-la.

A emoção garante à experiência sua nuance estética. Isto porque ela não é um tipo de multiplicidade qualitativa particular, ela é aquilo que assegura a experiência seu caráter qualitativo. Importante se faz esclarecer que o ato de nos impulsionarmos nunca é pelo objeto, mas sim pelo todo no interior deste objeto. Bergson diferencia a emoção verdadeira da emoção superficial, como vimos, sendo a primeira ligada a qualidade qualitativa de cada experiência e a segunda é definida por objetos que não estão no interior e apenas instigam o movimento de superfície.

A emoção a qual Bergson se debruça tem uma conexão com a exigência de criação, isso se desenvolve dado o eu da profundidade que é por sua vez constituído do somatório de todas as emoções. A emoção em tela é uma síntese dos movimentos em sua vibração interior, não se trata de um movimento em si, mas é um prolongamento deste. Logo, tem-se um movimento virtual que é um prolongamento do movimento real do universo.

> Há emoções que são geradoras de pensamento; e a invenção, embora de ordem intelectual, pode ter a sensibilidade como substância [...]. Uma emoção é um abalo afetivo da alma, mas uma coisa é uma agitação da superfície, outra coisa é um levantamento das profundidades. (BERGSON, 1978, p.40)

O movimento necessário para emergir a questão da memória que compõe o cenário estético acontece quando o eu de profundidade sobe a superfície e nos ativa uma lembrança apresentando assim a diferença entre o de superfície e o de profundidade, essa diferença de natureza só é possível graças a memória. A memória aqui tratada é a espiritual, a intuição retira profundidade da energia espiritual.

No que diz respeito à noção de imitação temos que salientar que esta ocorre em consonância com a emoção criadora e que diz mais sobre o processo que sobre o produto, quer dizer, o artista imita o processo de criação da natureza por intermédio da intuição, em contato com o real em seu aspecto mais profundo. Portanto, a emoção criadora é anterior a toda atividade que emerge da inteligência. Ela está atrelada a liberdade enquanto execução de movimentos não necessários, ou seja, espontâneos que ultrapassem as ações orgânicas, automáticas. Esse ultrapassamento não ocorre sem esforço, mas a criação só se efetiva pelo

esforço, pois “o esforço agora é doloroso, e o resultado aleatório. Mas é então somente que o espírito se sente ou se crê criador.” (BERGSON, 1978, p. 39)

Nosso objetivo, portanto, é compreender como a emoção se lança no processo criativo impulsionando e atualizando as tendências trabalhadas pelo artista envolto num movimento rítmico do espírito. O ritmo aqui expresso como movimento de sugestão. Aponta direções no âmbito da investigação da filosofia de Bergson no que tange seu aspecto relativo a uma estética possível arrolada ao método e ao discurso filosófico e as suas aproximações com o ato criador presente na arte, num exercício contributivo entre as esferas do conhecimento do real, numa perspectiva a partir da qual seria possível vislumbrar que filosofia e arte caminham em direções convergentes.

2.2.1. Emoção trivial

Em *As duas fontes* Bergson coloca a questão da emoção que a arte manifesta em nós. nesse momento destacamos a diferença que esta emoção estabelece em relação a emoção criadora, aquela propulsora, a que diz respeito à causa e não ao efeito. Esta emoção que destoa da geração da arte e sucede a esta é aquela que Bergson entende estar relacionada com a sensibilidade tocante aos sentimentos que evocam. Como um de seus exemplos mais trabalhados, a música vem explicitar o modo como nosso autor elabora suas questões. Quando uma música nos traz para o domínio da alegria ou da tristeza, além de tantas outras sensações, esta nos coloca a necessidade de recorrermos às palavras para que possamos exprimir estes sentimentos, como numa aproximação com o que conhecemos, traduzindo-os. Ou seja, tristeza e alegria são apenas palavras, representações de emoções profundas. A citação que segue vem de encontro com essa diferenciação que tentamos expor no tocante a emoção no pensamento de Bergson

> Emoção é um estremecimento afetivo da alma, mas coisa diferente é uma agitação da superfície, diferente ainda é um revolver das profundezas. No primeiro caso o efeito se dispersa, no segundo fica indiviso. Num, é oscilação das partes sem deslocamento do todo; no outro, o todo é impulsionado para a frente. Mas deixemos as metáforas. Impõe-se distinguir duas espécies de emoção, duas variedades de sentimento, duas manifestações de sensibilidade, que só têm em comum entre si o serem estados afetivos distintos da sensação

> e o não se reduzirem, como estas, à transposição psicológica de uma excitação física. Na primeira, a emoção é consecutiva a uma ideia ou imagem representada; o estado sensível resulta precisamente de um estado intelectual que nada lhe deve, que se basta a si mesmo e que, se lhe sofrer o efeito por ressonância, perde dele mais do que recebe. É a agitação da sensibilidade pela representação que nele desemboca. Mas a outra emoção não é determinada pela representação da qual assuma a seqiiência e da qual permaneça distinta. (BERGSON, 1978, p. 36)

A emoção criadora atua como pujança no fazer artístico deslocando a inteligência para efetivar sobre ela novos arranjos ainda que operando sobre bases já conhecidas, isto é, a criação exige que se reformule, que se alcance pelo esforço elementos diferenciantes com propriedades outras. Nesse sentido, a emoção se desdobra e percorre toda a obra realizada como que por exigência do próprio ato criador. A arte encontra-se na interseção da intuição com a percepção desenvolvendo afecções de aporte metafísico visto que é conduzida pela intuição e penetra na duração. Insta ressaltar que afecção aqui é entendida como concomitância entre nosso corpo e a imagem exterior a ele que instaura um prolongamento perceptivo, mas no interior do espírito.

Assim, se tem a distinção das emoções abordadas por Bergson, traçando para o domínio da criação aquela cuja força impele a inovação. Pode se dizer que a emoção criadora opera num nível extraindividual, não sendo portanto uma emoção nascente de um desejo ou vontade, mas impulsionando o ato criador presente tanto no vivente quanto no universo. Assim, vê-se que não se pode reduzir a emoção criadora ao instinto ou à inteligência visto que ela está na base de ambos, transformando o impulso vital, habitando na hesitação que precede a criação, jorrando diferenciação, encontrando no mais profundo da alma o indivisível movimento que embala o real na duração.

De modo que a criação se desenvolve por um jorro do atravessamento do impulso vital permeado pela emoção que impele a base de toda criação Bergson apresenta o método intuitivo para que obtenha de pronto o contato com a realidade. Postula a identificação pertinente dos problemas falsos sem embarcar num simplismo dicotômico, mas salientando como a filosofia opera frente aos empecilhos constituídos pela colocação mal posta do problema impossibilitando sua resolução. Assim, o problema evoca já em seu enunciado sua solução, pois bem formulado todo problema se finda. Embaralhar os termos de diferenciação, confundir o espaço no tempo deslocando a duração para longe do cerne da abordagem e

apreensão são também outros atos sobre os quais somos avisados a empreender um esforço com vistas de afastar a inteligência como instrumento de aplicação metafísica.

A intuição assume o lugar da expansão da consciência em vez de medir força com a inteligência, como se fosse um método desprovido de racionalidade. Longe de ser relegada a um aspecto tomado pelo inconsciente, a intuição realiza o pensamento pela experiência. Sua comunicação no mais das vezes é canalizada pela linguagem, pois como o próprio Bergson nos diz,

> "a intuição somente será comunicada através da inteligência. Ela é mais que a ideia, ela deverá, todavia, para lograr transmitir-se, cavalgar algumas ideias. Ao mesmo ela se dirigirá, de preferência, as ideias mais concretas, rodeadas ainda por uma franja de imagens. Comparações e metáforas sugerirão aqui o que não podemos chegar a exprimir. Não será um desvio, não faremos mais do que ir direto ao objetivo." (BERGSON, 2006, p. 42)

A linguagem assume esse papel de interlocução dos feitos da intuição, porém na metáfora e na literatura há uma rebeldia, uma procura pela conexão e recuperação do movente em sua significação em que o conceito perde força frente à metáfora por esta se apresentar de modo a ser mais apropriada para a expressão da intuição.

Avançar sobre as linhas de diferenciação da criação artística como modo de experimentar o real torna o interesse na estética bergsoniana o caminho para se integrar de suas proposições de uma metafísica inovadora no seio das teorias amparadas por determinismos que ignoram a hesitação como elemento criador no bojo dos acontecimentos fomentados pela imprevisibilidade. Diante do movimento o salto deve ser para que a profundidade seja alcançada e renovada, ao invés de paralisada mecanicamente e por esse motivo, alcançar o movimento das imagens do universo é lançar-se com ele no fluxo movente em cujo centro se encontra indeterminação e novidade. Sentir a criação do universo atuante a cada instante é ser tomado pela emoção em seu aspecto mais elementar que é o de alcançar o novo.

3. DA ARTE COMO CRIAÇÃO DO REAL

Anteriormente trabalhamos os conceitos de Bergson que compõem o entendimento científico do tema em tela, neste momento nos adentraremos na aplicação da arte em uma via de criação. O objeto artístico sempre permeou os interesses filosóficos, desde Platão (*República)* se vem discutindo o lugar da arte, passando por Aristóteles e sua discussão sobre a tragédia. Em continuação vê-se surgir uma nova disciplina filosófica que trata especificamente da arte, surge a estética.[13] Por que a arte desperta o interesse filosófico? Qual a especificidade do objeto de arte? Como tratar de arte sem ser artista? Esses questionamentos nortearão nosso estudo.

Embora a arte faça parte de toda organização social desde a Pré-história, atravessando as eras, sua conotação, objeto e propósito variaram de acordo com elementos políticos, sociais e geográficos, sendo assim uma maneira de organização do mundo. Suas funções serviram a diferentes intentos em diferentes contextos, estando muitas vezes a serviço de fundamentos religiosos, pedagógicos – em sociedades não letradas – e sociais. O desenvolvimento da arte no Ocidente apresenta esses papéis e culmina no fomento de uma nova disciplina filosófica chamada estética. No entanto, mesmo antes de um termo cunhado para estudo objetivo o fazer artístico suscitou o interesse das sociedades e se apresentou, ao lado do mito e da ciência, como uma forma de conhecer e desbravar o mundo. No exemplo grego o equilíbrio e a harmonia, assim como a exaltação do homem e de sua sapiência, fazem parte do arcabouço artístico integrado à vida que se desenvolveu juntamente com a *polis.* Na Idade Média europeia contribuiu para ensinar os preceitos do cristianismo àqueles membros da sociedade que eram analfabetos, contribuindo para a expansão da devoção do homem a fé católica. No contexto da Reforma Protestante a Igreja vê na arte um modo de atingir os fiéis pela sensibilidade e mantê-los sob seu domínio na tentativa de combater as críticas dos reformistas, tendo no barroco um exemplo usado para convalescer e emocionar pela vivacidade. Durante a Renascença houve uma valorização da figura humana em detrimento da arte religiosa, acompanhando os desenvolvimentos científicos nas áreas da matemática, anatomia e botânica, por exemplo, considerando as transformações pelas quais a Europa

[13] No século XVIII, o filósofo alemão Alexander Gottlieb Baumgarten cunha o termo *estética* para designar o estudo da arte como disciplina filosófica autônoma a partir do grego *aisthesis*, que faculta o entendimento, *grosso modo*, através dos sentidos. Com Immanuel Kant o juízo do gosto traz nova dimensão ao estudo da arte, se discutindo o julgamento sobre o belo segundo orientação do próprio objeto.

passava e incorporando noções de proporção e perspectiva. A estética neoclássica incorpora a austeridade dedutiva estabelecendo regras influenciadas pelo método cartesiano, postulando um sistema que passa a ser ensinado nas academias de arte. Com a *Crítica do juízo* Kant elabora a teoria estética moderna, estabelecendo o julgamento do gosto, a distinção dos juízos estéticos dos juízos morais, modelando um sistema para ladear a metafísica e a ética nos exames filosóficos.

Segundo Bergson, a filosofia moderna apresenta uma ruptura entre o subjetivo e o objetivo demonstrando a fragilidade da razão como capaz de dar conta do real. A estética surge como um modo pelo qual a sensibilidade seria a chave para a apreensão do real partindo da experiência sensível em detrimento da inteligência, sem com isso se aproximar de ceticismos. A obra de arte como resultado da criação estética surge como uma interseção entre o objetivo e o subjetivo em que o campo da arte é então tido como campo possível de investigação do real.

Com Bergson temos a possibilidade de adentrar na natureza da arte como meio de conhecer o real através da criação artística. Isso se realiza na medida em que arte e metafísica estão intimamente ligadas, diferentemente de uma abordagem tradicional que visa o discurso pautado numa lógica, preocupada numa elaboração conceitual em busca de verdades universais.

No que tange a aproximação entre o filósofo e artista tem-se em comum a intuição que permite a criação, o conhecimento em arte é entendido como movimento que se opõe a uma razão analítica. Deste modo temos a arte como experimentação do real, porém não de um real fixo, imutável. Daí talvez suscite a originalidade da filosofia bergsoniana: compreender o real na sua mobilidade. Logo, conhecer é criar.

Ao que diz respeito à questão do conhecimento temos em Bergson uma crítica à epistemologia que pode ser verificada em sua conferência de 29 de maio de 1911, em que coloca que o estudo dos postulados do conhecimento não condiz com a mobilidade da realidade, ou em suas palavras

> Só vejo um meio de saber até onde podemos ir: é colocar-se em marcha. Se o conhecimento que procuramos é realmente instrutivo, deve dilatar nosso pensamento, e qualquer análise prévia do mecanismo do pensamento só poderá nos mostrar a impossibilidade de

> ir tão longe, pois teríamos estudado nosso pensamento antes da dilatação que devemos obter dele." (BERGSON, 1989, p. 69)

Quando pensamos que epistemologia constrói as fundações do pensamento temos uma antecipação equivocada, pois postular as teorias do conhecimento antes de sua efetivação se torna impossível. Para Bergson os processos de elaboração do pensamento só são possíveis a partir do dinamismo, posto que no movimento que se tem a fluidez necessária para se atingir a inovação. A experiência adquire um caráter mais importante que as especulações que os sistemas filosóficos podem alcançar, pois é na experiência que o objeto da filosofia pode ser atingido.

3.1. Das relações entre fabulação e criação

Quando se pensa na arte enquanto campo da criação e experimentação do real, aspectos éticos e políticos podem nortear a investigação sobre a composição e significação da obra de arte. Nossa proposta com essa pesquisa, como anteriormente declarada, é de nos aprofundarmos na criação do real pela arte tendo a filosofia de Bergson como aporte teóricoda metafísica bergsoniana. Veremos como nosso autor afirma a criação como um fluxo contínuo de novidade presente por todo o universo, sem cessar.

O questionamento que se levanta é "O que seria a arte senão a modulação da matéria?", em *O possível e o Real*, Bergson afirma que o artista modela a matéria e que a técnica aplicada seria a sua intelectualidade, aquilo que não está ligado à criação propriamente, pois diz respeito a como operar a matéria, sendo, portanto, técnica entendida como repetição ou fabricação.

A metodologia bergsoniana entende a filosofia como pertencente ao campo do movimento, pertencente também ao tempo e ainda não poderia se debruçar sobre aspectos puramente fixos e estritamente ligados à razão. Bergson propõe uma relação entre o método filosófico e a arte como criação. O método bergsoniano é o método intuitivo. A investigação sobre a arte nas obras bergsonianas nos levam a uma estética mais metafísica que amplia seu campo para além das artes particulares, "a epistemologia e a metafísica não seriam outra coisa senão a estética." (JOHANSON, 2008, p.19) A metafísica bergsoniana visa alargar a percepção e constituir um método, que será o método intuitivo.

Desse modo temos a realidade da matéria como uma práxis organizada enquanto a realidade do espírito é mobilidade e devir. A experiência vivida importa mais que a pura contemplação, pois na filosofia de Bergson a intuição atua como simpatia e engajamento. Disto, temos que em Bergson se sabe mais sobre o processo de conhecimento que propriamente sobre o resultado do conhecimento e desse modo se poderá investigar a experiência estética. O impulso criador e a intuição em sua relação com a duração e a percepção nos trazem a arte e a experiência estética como criações envoltas ao movimento que não cessa. A arte denota um abandono de intermédios entre o vivente e o real, não carecendo assim de elementos evasivos cuja operacionalidade incide na eficácia frente à vida cotidiana.

Dentre o repertório conceitual bergsoniano, temos a noção de élan vital como um dos eixos mais importantes para a compreensão dessa filosofia. Para entendermos como o élan se situa faz-se mister termos em mente também a noção de tendência. A par das teorias evolutivas sobre a vida natural, Bergson se inteirou, criticou e formulou suas ideias sobre a germinação criadora da vida. Nesse sentido, a tendência surge como um elemento de diferenciação entre os seres viventes, indicando direções ora para um lado, ora para outro. Essas direções se dão por jorros advindos do impulso vital orientados por tendências que são definidas em *As duas fontes* como "multiplicidades indistintas".

Bergson afirma no início do quarto capítulo de *Evolução criadora* que a realidade está situada no campo da duração, ou em suas palavras a "duração [é] o próprio tecido de que a realidade é feita" (BERGSON, 2005, p. 295). Nesse sentido, a inteligência e suas demandas da vida prática se colocam como barreiras à nossa percepção imediata da realidade, visto que apreendemos de modo eficiente do ponto de vista das necessidades da vida, mas deixamos escorrer por entre os dedos o "devir radical". Assim sendo, incorremos na ilusão de tentar compreender estados e instantes, ao invés do devir e da duração. No entanto, não podemos abarcar o imóvel no móvel, a fixidez na mudança.

A noção de nada ganha importância no pensamento de Bergson uma vez que ele a coloca como ponto fulcral da filosofia, ainda que considere que os filósofos não se debruçaram demoradamente sobre o tema. Ainda em a *Evolução Criadora* Bergson inicia um debate sobre a ideia de ordem e em como ela implica na questão do nada. Segundo ele, a passagem do irreal para o real, da ausência para a presença, da desordem para a ordem e do nada para o tudo provoca uma ilusão metafísica que quer uma resposta lógica para seus problemas. Porém, a colocação do problema que aqui é mal feita porque a ideia de nada em

oposição à ideia de existência em Bergson não passa de uma pseudo ideia incorrendo desse modo num pseudo problema. Pensar o nada adquire relevância na medida em que a existência evoca a ideia de um nada que a precede, pois, segundo Bergson, a metafísica não considera uma existência que dura sem que necessite passar pela ausência.

Nesse sentido, a ideia de nada passa pela mesma situação que a ideia de desordem, que configura uma ausência da ordem esperada, desejada, conhecida, mas não ausência total de toda ordem, apenas uma substituição. Portanto, o nada, mesmo que pensado como supressão de algo de algum lugar, se considerarmos o mundo físico, ainda restaria a noção de lugar com algum contorno, assim como a ideia da supressão interna do espírito ainda mantem uma consciência que substitui a consciência que deixou de existir. O nada na arte é então entendido como um desorganizado, o que precede a modulação da matéria em forma.

Diferenças de natureza são encontradas quando se fala em aberto e fechado em Bergson. Tanto em *As duas fontes* quanto em *Evolução criadora* nosso autor enfatiza essa distinção. As sociedades fechadas diferentemente das abertas são entendidas por Bergson como aquelas em que a moral se estabeleceu através dos hábitos e das obrigações. Enquanto a arte aberta é motivada pela emoção criadora a arte fechada se encontra no terreno da inteligência. Aqui fundamentalmente se tem tendências predominantes em cada um dos casos. Quer dizer que no fechado a ordem é a manutenção dos grupamentos familiares e sociais, o repouso do impulso criador, em contrapartida o aberto jorra no esforço de criação perpetrado pela mudança. (BERGSON, 1978, p. 193-194).

Outra questão que pretendemos abordar é o sentido de arte fechada em Bergson, aquela que ao invés de dizer respeito à emoção criadora, diz respeito a inteligência, dividindo com a religião essa base racional comum. O que Bergson nos mostra é que tanto a arte dita aberta quanto a fechada tem a função fabuladora como ponto em comum, porém atuando em diferentes graus, assim

> Dessa função decorrem a novela, o drama, a mitologia com tudo que a precedeu. Mas nem sempre houve romancistas e dramaturgos, ao passo que a humanidade jamais se privou de religião. É, pois, provável que poemas e fantasias de todo gênero tenham vindo por acréscimo, aproveitando-se de que o espírito sabia fazer fábulas, mas que a religião era a razão de ser da função fabuladora: em relação à religião, essa faculdade seria efeito, e não causa. Uma necessidade talvez individual, mas sempre social [...] (BERGSON, 1978, p.90).

No primeiro capítulo abordamos a função fabuladora e suas propriedades no processo evolutivo, ao que nos traz aqui a abordagem da mesma no entendimento da arte como criação. Bergson assinala que assim como nas crenças religiosas a função fabuladora tem papel também no fazer artístico quando alcança potências que penetram o campo da arte. No campo religioso, a função fabuladora instaura as crenças em criaturas mágicas a partir do que Bergson chama de um desprendimento do "giro no mesmo lugar" dando continuidade ao fluxo evolutivo, passando de uma abordagem estática a uma abordagem dinâmica da religião. Insta ressaltar que na religião estática os ensejos pairam sobre as vicissitudes do homem e da sociedade a qual se insere, ou seja, está ligado à praticidade da vida.

Na religião dinâmica se tem a abertura observável nas sociedades que são dadas às transformações criativas, cobertas pela franja da intuição que atravessa a inteligência e permite que o salto se realize. Bergson então coloca aqui em termos de diferenciação de natureza e não mais de graus, como se poderia brevemente supor, por carecer que essa mudança acontece justamente por um pulo e não de modo gradual. Tem-se em vista que essa transição não houve sem intermédios, mas esses estão inseridos em cada tipo de religião, estática ou dinâmica, e não na passagem de uma à outra.

Para Bergson a mitologia surge como ponto interseccional entre fabulação e literatura como um produto da natureza, ainda que tardio em relação às religiões, mas com toda uma cosmologia fundamental na fundação das civilizações antigas. No caso grego há uma quebra com a funcionalidade que catapulta as religiões estáticas, uma vez que são úteis à vida, e cede lugar à invenção de histórias, tendo nos deuses personagens ativos com características particulares. Nesse sentido, com os gregos a religiosidade perde seu aspecto de controle,

> Mas os antigos teriam tomado essas considerações por acessórias. Elas não teriam importância a menos que a religião fosse do domínio do conhecimento ou da contemplação. Podia-se então tratar um relato mitológico como narrativa histórica, e suscitar num caso como no outro a questão da autenticidade. Mas a verdade é que não há comparação possível entre eles, porque não são da mesma ordem. A história é conhecimento, a religião é sobretudo ação: ela não diz respeito ao conhecimento, como não poucas vezes repetimos, salvo na medida em que uma representação intelectual for necessária para contornar o perigo de certa intelectualidade. (BERGSON, 1978, p. 165).

Já a mitologia romana seria, para Bergson, precária cujos deuses são apresentados de modo pouco robusto, com figuras mal definidas, tendo a partir do contato com as ideias gregas uma passagem "do repouso ao movimento". Há ainda a menção que Bergson faz ao *genius* romano, em que a manifestação ocorre de modo individual, mas atinge a todos, tendo cada um seu gênio atuante na construção do viver social ratificando assim a importância da fabulação na esfera particular de cada vivente, bem como do seu emprego na vida coletiva. Quanto ao Egito, sua relação com os deuses se ligava as comunidades, tendo cada uma delas um deus que a protegia, sendo muitas vezes acionado em casos de guerra e disputas territoriais, tendo com perdedor a adesão do deus da comunidade rival como castigo.

Temos então a maneira pela qual nosso filósofo observa a importância e as diferentes manifestações da mitologia nas civilizações antigas, compreendendo a função desempenhada como parte da fabulação do vivente, seja em sua vida social, seja em sua individualidade. Incorre também que a religiosidade empregada revela, numa sociedade entendida como politeísta, um caráter monoteísta na figura do divino, pois mesmo que se divida o sagrado em um leque de deuses com características específicas, há a ideia comum de divindade reunida no que Bergson chamou de monoteísmo latente.

Até aqui vimos de que maneira as concepções bergsonianas acerca do desenvolvimento das sociedades impacta sua relação com o fazer artístico partindo da noção de fabulação, passando pela presença da religiosidade até as manifestações artísticas mais rudimentares. Isso nos levará ao próximo tópico que amplia a dimensão do processo de criação, mas agora a partir da figura do artista.

3.2. O artista

Debruçar-nos-emos brevemente a como o artista ganha dimensão na teoria bergsoniana. Já dissemos que em Bergson o artista seria um ser distraído frente às vicissitudes da vida prática. Antes, porém, teria sua percepção voltada para as profundezas do seu interior. Na medida em que as necessidades da vida se apresentam e moldam, pela inteligência, as ações, escolhendo a melhor maneira para a sobrevivência, tudo o que a percepção do artista apreendeu do mundo exterior e não serve a esse propósito rudimentar é trazido à baila para a elaboração do seu processo criativo.

Ao que diz respeito a esse processo, temos que o artista parte de um Nada que ao mesmo tempo se mostra como tudo que ele tem para desenvolver sua criação. Consiste em

lidar com a imprevisibilidade que é posta na arte mesmo que se tenha matéria esperando para ser moldada, como no caso da tela em branco e as tintas disponíveis prestes a serem trabalhadas pelo artista. Com isso Bergson nos apresenta que a feitura de uma obra de arte não se trata de justaposição de tintas sobre uma tela, mas de um processo criativo em cuja duração se apresenta o elemento do imprevisível, uma vez que "o tempo é invenção ou não é nada". (BERGSON, 2005, p. 368).

Nesse sentido, a vida se realiza como criação a todo instante, cada fragmento de duração é um instante de criação e o artista é aquele pelo qual a experiência criadora se efetiva. Mesmo que, individualmente, ele expressa em larga escala a criação no seu movimento interior. Em *Bergson: intuição e discurso filosófico* Franklin Leopoldo e Silva afirma que o artista organiza os elementos da indeterminação na criação do real, tendo em vista que o mundo no qual o artista se insere, mesmo comum a todos os humanos, compreende as especificidades de sua postura desatenta, distraída, e por isso "reflete o mundo real na medida que a essência do mundo real é criação, e a arte [...] é recriação do movimento criador." (LEOPOLDO E SILVA, 1994, p. 325)

Bergson afirma que a duração é primordial na criação, pois coincide com ela, não sendo um mero acessório. Criar está intimamente ligado a contrair ou distender a duração, interferindo no processo e, por conseguinte no resultado. Assim, ao criar o artista se encontra com o movimento de criação encontrado na natureza conseguido pela intuição, como vimos no capítulo anterior.

O produto final, a obra de arte propriamente não é a duração, mas antes existe por causa dela. A obra de arte surge como uma invenção mediadora, ou seja, é expressão. A duração em seu estado puro não é revelada na obra e dessa maneira o artista nos sugere aquilo que não conseguimos ver diante do véu que recobre nossa realidade interposta pela necessidade da vida social. Essa sugestão que nos é apresentada nos leva a experimentar, a nos aproximar dos estados de alma do artista, vivendo a profundidade expressiva que o artista empregou. Essa aproximação se opera por meio de uma simpatia capaz de tornar a figura individual do artista um revelador de afetos que alcançam a todos. A passagem a seguir nos permite notar esse ponto "O que, o artista viu, jamais o veremos de novo, sem dúvida, pelo menos não inteiramente a mesma coisa; mas se ele viu mesmo, o esforço que ele faz para levantar o véu se impõe à nossa imitação. Sua obra é um exemplo que nos serve de lição." (BERGSON, 1999, p. 77)

Quando Bergson pergunta qual o objeto da arte em *O Riso* nos coloca diante de um questionamento que perpassa a disciplina estética e extrapola as perspectivas filosóficas, artísticas, pois interessa a todos responder a essa querela. Contudo, as respostas são as mais variadas, a depender da inclinação de quem a responde e nesse aspecto nosso autor, motivado pela noção de realidade que prescinde da criação, vem a afirmar que se fossemos capazes de a tudo apreender de modo imediato pela consciência e por nossos sentidos, sem intermediários, a arte não seria útil. Desse modo, Bergson consagra o artista como o ser que afasta o véu e nos permite enxergar, pois o objeto da arte é a expressão da realidade, o desvelamento da natureza, ou em suas palavras, "realizará assim a mais alta ambição da arte, que é no caso a de nos revelar a natureza." (BERGSON, 1999, p. 74) portanto, nosso autor salienta

> Se a realidade viesse atingir diretamente nossos sentidos e nossa consciência, se pudéssemos entrar em comunicação imediata com as coisas e com nós mesmos, estou certo de que a arte seria inútil, ou antes, que seríamos todos artistas, porque nossa alma vibraria então continuamente em uníssono com a natureza. (BERGSON, 1999, p. 72)

Em seu ensaio sobre o cômico Bergson apresenta o método que o guia no entendimento desse gênero. Seu ponto consiste em entender os processos de fabricação da comicidade e para tal levanta a questão do por que se ri. O que nossa sociedade aprecia quando ri? Ele argumenta que a desarmonia que os teóricos que o antecederam no assunto apontam pode sim ser um traço, mas vai adiante e nota que socialmente o riso carece de um ato atentatório, ou seja, as pessoas tem no riso um tipo de defesa ao que as provoca temor. Outro ponto levantado por nosso autor em seu ensaio diz respeito à ruptura com um agente natural. Isso quer dizer que se levamos em conta a os hábitos quaisquer interferência gera a quebra da mecânica rígida dos acontecimentos cedendo espaço à possibilidade do risível. Pontua que a diferença entre a tragédia e a comédia incide sobre o fato de que a primeira está voltada para indivíduos enquanto a segunda está voltada para gêneros. Disto decorre a observação do autor orientada de duas maneiras distintas: na tragédia se apresenta estados da alma, carecendo que a visão seja a do interior do autor, um esforço que emerge e captura o virtual permitindo que seja posto em obra; já na comédia essa visão se passa no exterior, observando as generalidades da humanidade, sem ir muito fundo, no que Bergson chamou de região intermediária da alma.

Bergson, ao tratar do teatro, pontua três características do teatro bufo para identificar nesse estilo elementos capazes de situar a comicidade, quais sejam repetição, inversão e

interferência. A primeira característica mostra-se por atos que decorrem de modo coincidente e não apenas de repetição de palavras ou expressões. Essa modalidade também pode ser encontrada no teatro contemporâneo ao nosso autor, como ele faz análises de peças de Molière, por exemplo, mas há distinções em como se aplica. No teatro bufo se dá pela repetição que enquadra o espectador, precisando que se galgue esse processo para produzir o efeito desejado. No teatro de Molière já se tem o trabalho incidindo no temperamento dos personagens que mantém no arranjo de suas forças a repetição das situações.

A segunda característica explorada por Bergson é a da inversão. Esta se assemelha a anterior e se apresenta como um "mundo às avessas", em que personagens tomam o lugar inverso, como no exemplo dado pelo próprio Bergson de uma criança que ensina aos seus pais ou de um ladrão que é roubado. A troca de papéis traz a carga cômica. Já a terceira característica é a da interferência das séries, cuja definição é um pouco mais difícil porque a situação se apresenta em duas séries distintas, com apelos do possível com os atores e do real com a platéia. Desta feita há hesitações e formulações de juízos opostos, que proporcionam interpretações distintas e por vezes contrárias, provocando no espectador, no exemplo que Bergson dá do teatro, o impacto da duplicidade apresentada nas situações em cujos atores estão mergulhados "sem saber".

Não poderíamos deixar de mencionar as ideias de Bergson sobre o cômico por duas razões elementares. A primeira é por tê-lo dedicado um ensaio minucioso sobre a significação do riso de modo a identificar o papel social que este ocupa. E por outro lado, aquele que mais nos anima nesta pesquisa, é por traçar os paralelos entre arte e filosofia, e por dar uma dimensão da comicidade diferente da aplicada às outras artes. Expliquemos. Ao identificar o cômico ao social, Bergson assinala "que o cômico exprime antes de tudo certa inadaptação particular da pessoa à sociedade, e que afinal só o homem é cômico" (BERGSON, 1999, p. 64), porém, recorrendo às características que usamos como ilustração, temos que há uma inclinação a que se opere por um viés mecânico quando se trata do risível. É esse o aspecto de distinção, posto que as outras artes se dão por um processo criativo que nada tem de mecânico. O impulso criador não compreende automatismos. Então o cômico destoa do esforço de criação porque geralmente está situado no repouso, na inércia.

Nesse aspecto, notamos que Bergson pensa a vida em sociedade a partir desta tendência à inércia. Ainda que caiba um desenvolvimento do cômico, como veremos logo adiante, observamos que nosso filósofo assinala a função social dentro de um grupo que

estabelece relações entre o particular e o geral, o indivíduo e o coletivo, mas que há uma tendência à manutenção do mesmo, um conformar-se. Bergson então traz à baila a prerrogativa do cômico como um recurso social que acomoda os viventes numa relação interposta por gêneros, tipos.

3.3. O real como criação

Esse tópico abordará a criação do real do ponto de vista estético na filosofia bergsoniana. Dentre as características que compõe esse real criador encontramos a noção de liberdade explorada por nosso filósofo. Bergson traz à baila o ato livre numa compreensão que difere da noção de ação trivial. Na ação cotidiana se tem as demandas da existência e do apelo que o humano faz à sobrevivência, como um sujeito atravessado pela necessidade de manter a vida de modo prático e objetivo. No ato livre essa noção de ação se evanesce e faz surgir mesmo a criação.

Temos, então, que em Bergson, a liberdade impulsiona a criação por se tratar de uma ruptura com o hábito e um levante à inovação. No *Ensaio* Bergson mostra que a vida social compreende os planos estético e ético, em que no primeiro encontra-se a expressão como potência reveladora do eu de profundidade e no segundo os encargos que o viver coloca. Nesse aspecto, a liberdade encontra obstáculos à sua realização, posto que não se pode fomentar a expressão em sua potência criadora. David Lapoujade entende que na filosofia bergsoniana a liberdade não concentra sua força na ação, mas na liberdade de experimentação e criação. Bergson rebate os que entendem a liberdade como uma escolha mecânica dos possíveis, como escolher entre um caminho X ou Y, apresentando que esta via de entendimento incorre mais uma vez na proposição de considerar o tempo pelo espaço, longe, portanto, de se dedicar à duração sua vital inserção no movimento. Dito isto, a liberdade figura como uma insurgência contra o hábito que muitas vezes se mantém em nós por "inércia ou preguiça" como reflexos mecânicos da exigência da vida social. No excerto a seguir vemos nas palavras do nosso autor a liberdade proveniente do interior do eu

> Somos livres quando nossos actos 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. [...] Numa palavra, se se convenciona chamar livre todo acto que emana do eu, e apenas do eu, o acto que leva a marca da nossa pessoa é verdadeiramente livre, porque só o nosso eu lhe reivindicará a

> paternidade. A tese da liberdade encontrar-se-ia assim verificada, se consentíssemos em só procurar a liberdade num certo carácter da decisão tomada, numa palavra, no acto livre. (BERGSON, 1988, p. 120-121)

Nesse sentido, temos que é pelo ato livre que se cria, pois nele há imprevisibilidade, não se pode contar com garantias de um ato porvir, é da ordem da hesitação e só se encontra quando se efetiva, ou seja, a vida cotidiana e também a arte só se realizam no devir.

Insta ressaltar que a obra de arte se apresenta como o elemento visual da atuação da duração na consciência criadora do artista pelo intermédio da intuição, dotada de uma percepção distraída das coisas do mundo. Ela, portanto, figura como um produto que engendra potências que estão além da realidade fixa num movimentar-se da liberdade traduzida em ato criador. Em *Ensaio* Bergson nos diz que o objetivo da arte é adormecer as potências ativas e nos fazer simpatizar com os sentimentos produzidos por um esforço que se opera de modo consciente.[14]

Nesse sentido, as noções de liberdade e determinismo se confrontam de modo que a liberdade esbarraria na lei física de conservação de energia, em que nada se cria e tudo se aproveita, se renova. A crítica que Bergson faz ao determinismo psicológico advém do entendimento que não se pode colocar as ações em termos causais ou finalistas sem que haja um cuidado, pois ainda que o ato livre seja racional, não é ordenado por um sentido lógico, mas antes como um ato criador do eu total, do eu de profundidade. O ato livre não se encontra como um dentre demais opções justamente porque se trata de uma invenção, não se poderia cogitar sua existência antes de se realizar de fato.

As exigências da vida social fazem o humano sucumbir aos apelos da inteligência como modo de postular representações do real calcadas na ideia de atenção à vida. Em *As duas fontes* Bergson mostra que para suportarmos nossa doença que advém da inteligência e seus meandros de normalidade – sendo esta também parte de seu estado patológico – deliramos. Nosso autor então identifica que a saída desse estado seria uma superação da inteligência na forma de desapego. Abordamos anteriormente as noções de atenção e apego à vida postuladas por Bergson, mas aqui nos interessa essa noção que se encontra atrelada ao movimento, uma vez que é a ele que nos apegamos, não mais as formas rígidas. Em *As duas fontes* Bergson diz que nosso cérebro é o órgão de atenção à vida, assim como diz em

[14] BERGSON, 1988, p. 19.

evolução criadora que é através de um esforço que saltamos de encontro ao movimento, um lançar-se no devir. Dir-nos-á ainda que não somos o próprio impulso, mas que ele nos atravessa e se faz matéria quando se paralisa. Ou seja, a matéria irrompe do impulso vital, mas "vivemos a todo instante uma criação de forma e teríamos aí, nos casos em que a forma e pura e a corrente criadora se interrompe momentaneamente, justamente uma criação de matéria." (BERGSON, 2005, p. 260)

Não consideramos sermos capazes de responder em definitivo à pergunta elaborada no começo deste capítulo como tratar de arte sem ser artista?, mas pensamos que talvez tenhamos uma indicação para esta questão. Além da apreciação dos produtos artísticos, nossa consideração aqui se inclina para a constituição do real a partir da criação e nesse sentido observamos que a intensidade expressiva presente na obra se apresenta como revelador da invenção. Cabe ressaltar que a consciência em Bergson entendida como coexistência de virtualidades na iminência de se atualizar e é também imagem, posto que tudo que engendra o universo constitui imagem.

A ideia de estagnação não se situa na doutrina bergsoniana. Trata-se sim de uma filosofia modelada pelo movimento. Esta compreensão se faz necessária por explicitar o modo como a noção de criação se estabelece. Não é possível pensarmos em termos de invenção do novo numa realidade dada a fixidez. O movimento empreende assim uma superação da matéria, no sentido de romper com a rigidez das formas.

Tem-se então uma saída da ordinária paralisação do movimento para o engendramento do espírito com a matéria no arranjo da arte. O processo de criar reivindica um jorro contínuo do impulso vital em seu atravessamento e posterior cristalização da matéria. A ação criadora transforma a matéria

A arte então coloca uma distinção perene entre a percepção do vivente deslocando o aspecto prático da vida cotidiana ao aspecto estético, permitindo que o real seja criado e percebido sem que haja um componente funcional, em outras palavras, a arte estende a percepção para além das necessidades úteis desvelando a realidade. Desse modo

> Assim, quer se trate de pintura, escultura, poesia ou música, o único objetivo da arte é afastar os símbolos inúteis na prática, as generalidades convencional e socialmente admitidas, enfim, tudo o que nos esconde a realidade, para nos colocar frente a frente com a própria realidade. [...] Sem dúvida, a arte nada mais é que uma visão mais direta da realidade. (BERGSON, o RISO, p. 75)

Devemos considerar a partir desse trecho também que a arte está numa esfera que supera a função de permitir nossa percepção seja alargada, mas que nos coloca em contato com a realidade sem mediações, se aproximando da metafísica do real, ampliando sobremaneira a compreensão sobre os atributos estéticos pretendidos na filosofia bergsoniana.

Nesse aspecto, temos em Bergson uma visão da arte como uma potência criadora imbuída de impulso vital que expande as fronteiras e instaura o novo. Visão esta muito diferente de uma atribuição meramente contemplativa do fazer artístico e de seu fruto que é a obra. Nisso notamos como a abordagem de Bergson se diferencia da abordagem tradicionalmente empregada à arte, pois para ele não importa a representação, uma vez que a arte romperia com essa função ao nos colocar em contato direto com o real.

Considerações finais

Objetivamos aqui adentrar no estudo da criação em arte tendo Bergson como elemento norteador para a compreensão do acontecimento artístico. Vimos o repertório conceitual do filósofo a fim de construir nossa compreensão sobre sua noção de criação do real mediante o processo criador da arte, ao entendimento dos papéis da inteligência e dos elementos de diferenciação evocados pelo impulso vital. Nossa pesquisa procurou estabelecer as bases capazes de nos lançar no interior da filosofia bergsoniana e nela identificar o problema colocado não em termos de fruição, mas de criação. Bergson enxerga o movimento criador da natureza presente também na arte e considera o contato com o real de modo imediato.

Para elucubrar sobre a criação do real pela arte na filosofia de Bergson perpassamos as principais noções impressas na sua doutrina a fim de estabelecer os fundamentos diretrizes desse estudo. O primeiro capítulo se ocupou da abordagem sobre as funções que as ideias de matéria, imagem, consciência, duração e impulso vital adquirem no problema da arte como criação da realidade. A ideia de percepção como um atributo da ação aproxima a percepção da matéria ao passo que a distancia da memória, isto é, a percepção sensível visa a ação da vida pragmática e recebe da memória apenas aquilo que melhor oriente essa ação.

Ao tratar de imagem Bergson salientou que dentre todas as imagens contidas no universo o corpo seria a única imagem privilegiada. Este privilégio incide na possibilidade de o corpo concentrar em si centro de ação e de indeterminação e poder interagir com outras imagens dispersas no mundo. Sua existência não prescinde de nossa capacidade de percebê-la, ela existe autonomamente da percepção que dela tenhamos, sendo desta maneira algo independente da capacidade inventiva do cérebro, ou seja, o cérebro não cria imagens. Constituindo também uma imagem, o cérebro só pode interagir com as demais, não ser o centro de criação de imagens no universo. Ao afirmar que tudo que habita o universo se trata de imagem, Bergson nos traz outra imagem que adquire apreciação em sua filosofia, que a é consciência. Esta, por sua vez, consiste numa atividade que comporta em si a observação voltada para seu próprio interior, evocando um lugar que Bergson chamou de “eu ou mim”. Esse eu ou mim não é da ordem da abstração, mas antes uma força ativa que dura.

Nesse sentido, a duração advém como importante componente no que tange a elucubração da criação em arte na filosofia de Bergson. A duração pura se desenvolve em

termos sucessivos na interioridade desarticulada de seu misto, ou seja, o espaço, pois concentra em si a multiplicidade qualitativa em que se observam diferenças de natureza e está voltada para as apreensões do espírito. O caráter primordial da duração em Bergson se concentra no devir. O real se cria pelo jorro que atravessa a duração num salto no desconhecido, na indeterminação, porém impelida pelo impulso vital.

Esse impulso opera tendências que se instauram na criação em termos de diferenciação, sendo uma potência transformadora em todos os modos de apresentação da vida. Na arte, pela figura do artista, o impulso se lança na criação instaurando a novidade que fomenta a realidade. O impulso presente na criação universal não se serve de determinações que visam a uma finalidade, ele se lança em diversas direções sem se comprometer com um intento.

Os papéis da intuição e da emoção criadora coincidindo com a duração foram elucidados para abalizar os ímpetos que dão substância ao processo de criação artística, relegando à inteligência um papel de manutenção da vida pragmática. Bergson nos mostra como a capacidade de conceber ganha corpo quando a intuição não se faz presente, visto que por ela nenhuma mediação é necessária, justamente por se colocar prontamente diante do real. A arte então dimensiona eficazmente os atributos da emoção criadora em seu fazer, constituindo tendências que se atualizam e conferindo diferenciação em variadas direções, promovendo o novo num esforço de invenção.

A filosofia bergsoniana nos oferece os meios para pensar a criação do real sob uma perspectiva estética, conferindo ao produto da criação a marca do eu de profundidade envolta no movimento. O artista é aquele em cujo ato flui a criação impelida pelo impulso vital, revelando em sua obra a profundeza do seu interior ao passo que se mantém em consonância com a natureza sensível, criando, experimentando e revelando em nós aquilo que estava envolto por véus sociais.

Perpassando as noções relativas à conceituação e ao uso da inteligência como suporte pragmático para a vida social vimos em Bergson que a metafísica não pode ser contida em conceitos fechados, uma vez que

> Certamente, os conceitos lhe são indispensáveis, pois todas as outras ciências trabalham geralmente com conceitos, e a metafísica não pode dispensar as outras ciências. Mas ela só é propriamente ela mesma quando ultrapassa o conceito, ou ao menos, quando se liberta de

> conceitos rígidos e pré-fabricados para criar conceitos diferentes daqueles que manejamos habitualmente, isto é, representações flexíveis, móveis, quase fluidas, sempre prontas a se moldarem sobre as formas fugitivas da intuição. [...] nossa duração pode ser-nos apresentada diretamente na intuição, que pode ser sugerida indiretamente por imagens, mas que não poderá – se tomamos a palavra conceito em seu sentido próprio – se encerrar numa representação conceitual. (BERGSON, 2006, p.18-19).

No último capítulo deste trabalho temos a arte como criação não de um produto de fruição para o vivente, servindo para fins contemplativos ou representativos, mas da criação da própria realidade, num movimento que combina criação e desvelamento, ampliando a inserção do vivente no mundo para além de uma vida pragmática regida pela inteligência em sua ânsia de conceber o mundo por símbolos fixos, presos em instantes. Antes o movimento é exposto como componente do real que deve ser tomado em sua mobilidade mesma e não em seu repouso como que paralisado para ser concebido – isto seria papel da inteligência científica que não compreende o movimento em seu devir.

Desta noção, temos que ao perscrutar o problema da arte como criação do real na filosofia de Bergson passamos por uma observação de suas noções centrais. Vimos uma noção de estética que não está em busca da natureza do belo, mas antes como uma postura que remete a vitalidade. Pudemos notar que os postulados da doutrina bergsoniana se imbricam de tal maneira que dissociá-los não nos oferece a dimensão da criação do real nos termos da contínua diferenciação.

O artista ainda que concentre elementos particulares não fala sozinho, não cria para si, mas antes é articulado à criação da natureza e está disposto no universo realizando pela intuição o salto qualitativo na coexistência das durações. Tem na matéria uma força de resistência e uma aliada, instaurando ora obstáculo, ora elemento de modelar para alcançar o novo.

Nossa pesquisa foi guiada pela busca do entendimento da arte para além de uma concepção voltada para a fruição do objeto artístico. Procuramos aqui nos ocupar de uma visão que aventa a arte em termos metafísicos, e com Bergson a metafísica adquire nova atribuição por considerar a duração em sua continuidade se desvencilhando de uma ideia fragmentada da realidade. Assim, a estética em Bergson é alçada à experimentação do real separada dos entraves colocados pela razão, afastando os falsos problemas por justamente pensar a realidade em termos de diferenciação, sendo possível apenas ao suspendermos o

juízo racional e dado a representações simbólicas e nos dotarmos de uma atitude orientada pela intuição. A arte como criação do real é, desta maneira, um mergulho expansivo ao encontro do absoluto.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

OBRAS DE BERGSON EM ORDEM CRONOLÓGICA DE PUBLICAÇÃO ORIGINAL

BERGSON, Henri-Louis. *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência.*Tradução de João da Silva Gama. Lisboa: Edições 70, 1988.

_____.*Aulas de psicologia e metafísica.* Clermont-Ferrand, 1887-1888/Henri Bergson; Edição de Henri Hude, com a colaboração de Jean-Louis Dumas; prefácio de Henri Gouhier; Tradução Rosemary Costhek Abílio. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2014. (Biblioteca do pensamento moderno)

_____.*Cours I: leçons de psychologie et de métaphisique*. Clermont-Ferrand, 1887-1888

_____.*Cursos sobre a filosofia grega.*Tradução de Bento Prado Neto. 1ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____.*Matéria e Memória*. Tradução de Paulo Neves. 2ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

_____.*O Riso*. Tradução de Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

_____.*A Evolução criadora*. Tradução de Adolfo Casais Monteiro. Rio de Janeiro: Delta, 1964. (Prêmios Nobel de Literatura)

_____.*A Evolução criadora.* Tradução de Bento Prado Neto. 1. Ed. São
Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____.*A Energia Espiritual.* Tradução de Rosemary Costhek Abílio. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

_____. *Duração e Simultaneidade.* São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2006.

_____.*As Duas fontes da moral e da religião.* Tradução de Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

_____.*O Pensamento e o Movente*. Tradução de Bento Prado Neto. 1ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____.*Mélanges*. Paris: PUF, 1972

_____.*Cartas, conferências e outros escritos.* Tradução de Franklin Leopoldo e Silva. 3ª edição. São Paulo: Nova Cultural, 1989. (Os Pensadores)

_____.*Oeuvres. Édition du centenaire.* 5ª Ed. Paris: PUF, 1991.

REFERÊNCIAS GERAIS

ACKER, Leonardo Van. *A filosofia bergsoniana: gênese evolução e estrutura gnosiológica do bergosonismo.* São Paulo: Livraria Martins Editora, 1959.

ARTEMIDORUS, Daldianus. *Sobre a interpretação dos sonhos/Artemidoro de Daldis*; Tradução: Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

CANGUILHEM, Georges. Le concept et la vie. In.: *Études d'histoir et de philosophie des sciences*. Paris: Vrin, 1968

_____. *O normal e o patológico*. Tradução de Maria Thereza Redig de Carvalho Barrocas; Revisão técnica de Manoel Barros da Motta; Tradução do posfácio de Piare Macherey e da apresentação de Louis Althusser, Luiz Otávio Ferreira Barreto Leite. 6 ed. rev. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

CARRIOU, M. *Lectures bergsoniennes.* Paris: PUF, 1990.

DELEUZE, Gilles. *O bergsonismo*. Tradução Luiz B. L. Orlandi, 1. Ed. São Paulo: Ed. 34, 2012.

_____.*A imagem-movimento: Cinema 1*. Tradução Sousa Dias. 2. Ed. Odivelas: Assírios & Alvim, 2009.

_____. *O que é a filosofia?* São Paulo: Editora 34, 2005.

_____.*Proust e os signos*. 2.ed. trad. Antonio Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

DOCTORS, Márcio. *Tempo dos Tempos.* Org. Márcio Doctors. 1. Ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

FREUD, Sigmund. *A Interpretação dos Sonhos*. Tradução de Walderedo Ismael de Oliveira; Rio de Janeiro: Imago Ed., 2001.

GUIMARÃES, Geraldo César. *Imagens da Memória*. 1. Ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.

GOMBRICH, Ernest Hans. *A História da Arte*. 16. Ed. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

HYPPOLITE, Jean. *Figures de la pensée Philosophique*. T. Premier. Paris: PUF, 1971.

JOHANSON, Izilda. *Arte e intuição: a questão estética em Bergson*. 1. Ed. São Paulo: Associação Humanitas/FFLCH/USP, FAPESP, 2005.

_____.*Bergson: pensamento e invenção.* São Paulo: FAP-UNIFESP, 2008.

PRADO JUNIOR, Bento. *Presença e Campo transcendental: consciência e negatividade na filosofia de Bergson*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1989.

LALANDE, Andre. *Vocabulário técnico e crítico da Filosofia*. Tradução de Fátima Sá Correa, Maria Emilia V. Aguiar, José Eduardo Torrer, Maria Gorete de Souza. 2ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

LAPOUJADE, D. *Potências do tempo = Powers of time*. Tradução de Hortencia Santos Lencastre. São Paulo: n-1 edições, 2013.

LECERF, Eric; BORBA, Siomara; KOHAN, Walter (orgs.) *Imagens da Imanência: escritos em memória de Henri Bergson*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

LEOPOLDO E SILVA, F., *Bergson: Intuição e Discurso Filosófico*. São Paulo: Edições Loyola, 1994.

_____. Bergson, Proust: tensões do tempo, in *Tempo e História*. São Paulo: Cia das Letras, 1996.

MARTINS, Diamantino. *Bergson*. 3ª edição. Porto: Livraria Tavares Martins, 1967.

MERLEAU-PONTY, M. *Bergson fazendo-se*. In: *Signos*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

_____.*La Union de l'âme et du corps chez Malebranche, Biran et Bergson*. Paris: Libraire Philosophique J. Vrin, 1978.

MORA, José Ferrater. *Dicionário de filosofia*. Tradução de Maria Stela Gonçalves, Adail U. Sobral, Marcos Bagno, Nicolás Nyimi Campanário. São Paulo: Edições Loyola, 2001.

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

PINTO, Débora M. *Bergson e os dualismos*. In: *Revista Trans/Form/Ação*. São Paulo, 27(1): 79-91, 2004.

_____.*Consciência e corpo como memória:Subjetividade, atenção e vida à luz da filosofia da duração.* 2000. 340 f. Tese (Doutorado em Filosofia) FFLCH, USP. São Paulo, 2000.

_____.MARQUES, Silene (orgs). *Henri Bergson: Crítica do negativo e pensamento em duração*. São Paulo: Alameda. 2009.

RIQUIER, Camillle. *Archéologie de Bergson: temps et métaphysique*. Paris: PUF, 2009.

ROBINNET, A. *Bergson et métamorphoses de la durée*. 3ª Ed. Paris: Seghers, 1965.

SEGOND, J. *L'intuition bergsonienne*. Paris: Félix Alcan, 1912.

SERRES, Michel. *Os cinco sentidos: filosofia dos corpos misturados.* Rio de janeiro, Ed Bertrand Brasil, 2001.

SILVA, Franklin Leopoldo. *Bergson, intuição e discurso filosófico*. São Paulo: Loyola, 1994.

STORI, Norberto.(organização). *O despertar da sensibilidade na educação.* São Paulo: Instituto Presbiteriano Mackenzie: Cultura Acadêmica Editora, 2003.

VIEILLARD-BARON, J-L. *Compreender Bergson*. Petrópolis: Vozes, 2007.

WORMS, Frédéric. (org), Annales Bergsoniennes t. In: *Bergson dans le siècle*., Paris, PUF, 2002.

_____. (org), Annales Bergsoniennes II – Bergson, Deleuze et la phénoménologie, Paris, PUF, 2004.

_____.*Bergson ou les deux sens de la vie*, Paris, PUF, 2004.

_____.*Introduction à Matière et Mémoire de Bergson*. Collection Les grands livres de la philosophie Paris: PUF, 1997.

_____. (org), *Le moment 1900 en Philosophie, Villeneuve* d'Ascq, Presses Universitaire du Septentrion, 2004.

_____.*Le vocabulaire de Bergson*. Paris: Ellipses, 2000.

REFERÊNCIAS ELETRÔNICAS

DELEUZE, Gilles. *Cours Vincennes - St Denis : Bergson, Matière et Mémoire*. 05/01/1981 <https://www.webdeleuze.com/textes/78 Data de acesso: 06 de fev 2017.

RIQUIEUR, Camillle. Archéologie de Bergson: temps et métaphysique. Paris: PUF, 2009

http://www.actu-philosophia.com/spip.php?article176 Data de acesso: 20 de dez 2017.