Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Ciências Sociais Instituto
de Filosofia e Ciências Humanas

Christine de Oliveira White

Nietzsche, Bergson e um conflito chamado dança

Rio de Janeiro
2018

Christine de Oliveira White

Nietzsche, Bergson e um conflito chamado dança

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.

Orientadora: Prof.ª Dra. Maria Helena Lisboa

Rio de Janeiro
2018

CATALOGAÇÃO NA
FONTE UERJ/REDE
SIRIUS/CCSA

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

_____ _____

Assinatura Data

Christine de Oliveira White

Nietzsche, bergson e um conflito chamado dança

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.

Aprovada em 1º. de março de 2018

Banca Examinadora:

Prof.ª Dra. Maria Helena Lisboa
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas - UERJ

Prof.ª Dra. Dirce Eleonora Nigro Solis
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas – UERJ

Prof. Dr. Miguel Angel de Barrenechea Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO

Rio de Janeiro

2018

DEDICATÓRIA

À família White.

AGRADECIMENTOS

Porque faço meus agradecimentos em ordem de aparição de cada uma dessas inestimáveis pessoas no processo que conduziu à formulação desta Dissertação, não iniciarei agradecendo à minha amada orientadora Profa. Dra. Maria Helena Lisboa, que tudo fez para que este momento se viabilizasse.

Porque agradeço em ordem de aparição, começo pelo Prof. Dr. Miguel Angel de Barrenechea, responsável, sem sabê-lo, do meu primeiro contato com a filosofia de Nietzsche. Era uma tarde de verão, quando apalpei a minha bolsa em busca de qualquer leitura que pudesse ajudar a enfrentar os quarenta e cinco minutos que aquela viagem de metrô se encarregaria de alongar. No texto que esperava, ali na minha bolsa, para ser entregue a seu legítimo destinatário, o estudante de graduação de filosofia da Unirio que coincidentemente era meu marido, vi surgir as palavras que me lançariam a uma busca que agora culmina nesta Dissertação de Mestrado, tamanha a potência da Filosofia de Nietzsche. E por ter tido o papel de introduzir-me, mesmo sem sabê-lo, ao universo nietzschiano, é que agradeço a ele, o autor do livro Nietzche e o corpo, Miguel Angel de Barrenechea.

Agradeço ao meu marido, Bruno Yoguy, por ter me incentivado a investigar aquela filosofia que, literalmente, caía no meu colo.

Ainda de acordo com o critério de ordem de aparição no encadeamento que nos traz até aqui, agora, sim, agradeço à admirada e profundamente amada Profa. Dra. Maria Helena Lisboa, minha orientadora. Sua generosidade só é comparável a seu conhecimento que, por sua vez, só é comparável à alegria incontaminada com que ela o compartilha com seus alunos sempre tão apaixonados.

À Profa. Dra. Rosa Maria Dias poderia agradecer, e já o faria de forma profundamente dedicada, por ter introduzido a leitura das cartas de Nietzsche em meu percurso de estudos desse pensador. Mas não seria o suficiente. Preciso encontrar palavras para expressar o que pode o amor, que ela faz com que, coletivamente, seja experimentado no processo vivo de experiência do aprendizado filosófico. E, repito, preciso encontrar palavras para descrever a decorrente segurança afetivo-cognitiva que ela inspira, embora temo nunca conseguir encontrar as que possam traduzir tão profundamente a minha gratidão pelo seu amor e seu extenso portifólio de informações.

Agradeço, ainda, ao Prof. Dr. Mário José Dias, que aceitou juntar-se a nós com tamanho bom grado, somando aos nossos esforços seus vastos conhecimentos da filosofia de Nietzsche. A ele deve-se o minucioso trabalho de leitura do texto que tanto contribuiu para que pequenos detalhes não passassem despercebidos.

Agradeço profundamente à Profa. Dra. Dirce Eleonora Nigro Solis, que tão prontamente somou seus esforços à presente empreitada filosófica, contribuindo, decisivamente, para aprofundar o entendimento do que ora é apresentado.

Agradeço, igualmente, à Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Filosofia, especialmente à generosa participação dos Profs. Drs. Marcos Rosa e Fabiano Lemos no processo que tornou possível esta realização.

Agradeço aos Secretários do Programa de Pós-Graduação em Filosofia srs. Daniel Rodrigues Fortes e Luis Claudio Cardoso de Freitas pela seriedade e amizade que dedicam aos alunos que tão generosamente assistem.

Por fim, agradeço a um grande amor chamado UERJ, pela melhor experiência de aprendizado que já tive na vida, mesmo tendo tido a oportunidade, que infelizmente à grande maioria é negada, de estudar em instituições como Sorbonne e George Washington University, ainda que em curtos períodos.

Agradeço a Nietzsche por nos encorajar a acreditar que possa existir, no exercício da diferença de cada um, a filosofia de cada um.

E, finalmente, agradeço a Bergson que, ao desvelar a *intuição*, desvelou o caminho do que Nietzsche me autorizara a eleger como uma minha filosofia.

Há escritores que, por apresentarem o impossível como possível e falarem da moral e do genial como se ambos fossem um mero capricho, um gosto, provocam um sentimento de liberdade exuberante, como se o homem se colocasse na ponta dos pés e tivesse absolutamente que dançar por prazer interior.

Friedrich Nietzsche

RESUMO

WHITE, Christine de Oliveira. *Nietzsche, Bergson e um conflito chamado dança*. 2018. 98 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

O presente trabalho é resultado de uma pesquisa bibliográfica e participativa no campo da Estética e da Filosofia da Arte contemporâneas, cujo objetivo geral consiste em analisar o modo pelo qual se apresentam, no pensamento de Friedrich Nietzsche e Henri Bergson, as noções de antagnosmismo, no primeiro; e o conceito de duração, no segundo, que possam amparar a tese de que a dança resulta de pelo menos dois tipos de conflito: o corporal e o temporal. A questão que o conduz é a do papel da oposição para o movimento no corpo que dança e a influência da percepção da *duração* na estética da dança; na relação do espectador com o que a dança produz. Procurando respondê-la a partir do pensamento nietzschiano e bergsoniano, desenvolvemos a seguinte hipótese: a oposição que traciona o corpo do bailarino e cria, assim, as condições para seu equilíbrio e deslocamento é comparável à vontade de potência em Nietzsche, na medida que tal tração representa uma força aplicada em sentidos opostos, em partes do corpo que precisam se desafiar, umas às outras, para que o equilíbrio e o movimento se façam presentes. Quanto a Bergson, o presente trabalho serve-se do conceito de *intuição da duração* do filósofo francês para investigar como a percepção do tempo altera a experiência estética. Trata-se, em todo o trabalho, de uma possível investigação na filosofia de Nietzsche e na filosofia de Bergson em torno da questão do corpo e do tempo, fios condutores desta investigação sobre a dança. Método: para verificar nossa hipótese, julgamos necessário analisar elementos da trajetória filosófica de ambos os autores, bem como a minha experiência participativa, como bailarina. Com a pesquisa, verificamos, também, que a dança tem sofrido um processo de racionalização que, por sua vez, surge como resposta da inteligência à vivência estética, no lugar da *intuição*.

Palavras-chave: Antagonismo. Dança. Corpo. Tempo. Intuição. Tração. Diferença. Vontade de Potência.

ABSTRACT

WHITE, Christine de Oliveira. *Nietzsche, Bergson e um conflito chamado dança*. 2018. 98 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

The present work is the result of a bibliographical and participatory research in the field of contemporary Aesthetics and Philosophy of Art. The general goal is to analyze the way in which Friedrich Nietzsche and Henri Bergson articulate the notions of antagonism that can support the thesis that dance results from at least two types of conflict: the corporeal and the temporal ones. The question that leads this project is the role of the opposition on the movement in a body in motion. In order to answer it from the Nietzschean and Bergsonian thinking, the following hypothesis is presented: the opposition that creates traction in the body of the dancer, creates thus the conditions for its equilibrium and displacement in space. It is, from our point of view, comparable to Nietzsche's *will to power*, as such traction represents a force applied in opposite directions, in parts of the body that defy one another, so that balance is obtained. As for Bergson, the present work borrows his concept of *intuition of the duration* to investigate how the perception of time modifys the aesthetic experience. In the whole work, a verification of aspects in the philosophy of Nietzsche and Bergson on the question of body and time is such *will to power* and *duration* are sought. Method: to confirm the above verification, elements of the philosophical trajectory of both authors have been thought mainly in separate. Another method here aplied as well as is the participatory experience of the author, who is a dancer. Under this research, it has been also detected an inclination in the practice of the dance to undergo a process of rationalization that, in turn, arises as a response of *intelligence* to aesthetic experience, instead of having *intuition* in its leading role in the approach of time.

Keywords: Antagonism. Dance. Body. Time. Intuition. Traction. Difference. Will to Power

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	13
1	**NIETZSCHE**	17
1.1	**Antagonismos**	17
1.2	**Corpo como fio condutor**	20
2	**UM CONFLITO CHAMADO DANÇA**	30
2.1	**Oposição, tração e vontade de potência**	30
2.2	**Tensão, tônus e tempo**	42
2.3	**Pesquisa com elásticos**	44
2.3.1	Metodologia	44
2.3.2	Elásticos	46
3	**BERGSON**	50
3.1	**Diferença de natureza**	54
3.2	**Duração**	58
3.2.1	Multiplicidade das durações	60
3.2.2	Coexistência dos tempos	61
3.2.3	Memória	63
3.2.4	Intuição	64
4	**DURAÇÃO DA DANÇA**	72
4.1	**Arte em Bergson**	73
4.2	**Mobilidade**	77
4.3	**Emoção criadora**	81
4.4	**Emoção do movimento**	85
	CONCLUSÃO	89
	REFERÊNCIAS	92

INTRODUÇÃO

O objetivo deste projeto é investigar a hipótese de que a dança resulta da inevitabilidade de duas naturezas de conflito, uma corporal e outra temporal. A hipótese parte do entendimento de que a dança, uma manifestação extremamente recorrente na obra de Nietzsche, confirma sua tese de que é do conflito que a vida se nutre. E, ao mesmo tempo, confirma o conceito de duração de Bergson que, como demonstraremos, pode se estabelecer no exercício mesmo do conflito entre as forças que resultam na dança.

A dança, aqui, portanto, será tomada como resultado de pelo menos dois grandes blocos de oposição. De um lado, como será apresentado, há o indispensável conflito das forças corporais na formação da tração, aquela que é responsável, em última análise, pelo movimento.

De outro lado, investigamos as questões relacionadas, na dança, com o conflito de percepções do tempo, agora à luz de Bergson, ou seja, a diferença entre a percepção espacializada do tempo e a intuição da *duração*. O tempo dividido em intervalos, contado em passos de uma coreografia, em oposição ao tempo percebido como *duração*, através da intuição, como conceituou o filósofo francês, que se tornaria Prêmio Nobel de Literatura em 1927.

A filosofia de Nietzsche tem se revelado, ao longo da história, como suporte para os mais variados tipos de expressão. E é da generosidade do autor, que coerentemente com sua filosofia e seu desapego às crenças abre tantos espaços para o indecidível em sua obra, que também dela este trabalho se serve para estabelecer o antagonismo como forma de expressão corporal, demonstrando, como será visto adiante, o quanto é pela tração, uma força aplicada em sentidos opostos; o quanto é pela tensão, que o corpo do bailarino clássico se sustenta.

Não se trata, aqui, de tecermos uma possível articulação entre Nietzsche e Bergson em torno do entendimento de antagonismo, seja ele corporal ou temporal. Os autores são pensados independentemente. Não se trata, também, de explicar os filósofos Nietzsche e Bergson, mas de explicar como me sirvo de suas filosofias para investigar a dança.

Trata-se, portanto, de pensar o antagonismo corporal inerente à dança, à luz de Nietzsche, e a tensão temporal, e o antagonismo temporal pela ótica de Bergson, trabalhando o conceito de *vontade de potência*, do filósofo alemão, e o conceito de *duração*, do filósofo francês.

Como o aspecto “conflito” no conceito de *vontade de potência* é o que me levou a conceituar a dança como conflito, e como acredito que o conflito mesmo que Nietzsche experimentou em suas próprias forças físicas e psíquicas foram determinantes para a elaboração deste conceito que, depois, com a ajuda da Biologia e da Física, ele vem a desenvolver, adoto a Correspondência de Nietzsche como fonte das informações pessoais que demonstram sua convivência com os conflitos internos que, repito, no meu entender, foram decisivos para a criação do conceito que aparece, primeiro, em *Assim falou Zaratustra*, a outra obra de que este trabalho se serve, sem, contudo, deixar de citar textos anteriores e posteriores a ela.

Quanto à filosofia de Bergson, a obra capital para esta Dissertação de Mestrado é *O pensamento e o movente*.

Todas as partes do desenvolvimento são pertinentes à conclusão a que pretendemos chegar, nenhuma delas tem um fim em si mesmo, embora os autores não estejam necessariamente articulados.

O método utilizado para a investigação da hipótese de que a dança resulta de dois tipos de conflito, um físico e outro temporal foi, também, o método participativo, dada a minha experiência como bailarina em formação.

Consonante com o exposto acima, o trabalho divide-se em quatro capítulos.

No primeiro capítulo, fazemos uma apresentação de Nietzsche e os aspectos de sua filosofia que amparam a hipótese defendida nesta dissertação. Mais particularmente, são abordadas a questão do *antagonismo* e o princípio do *corpo como fio condutor*, que preparam a abordagem do conceito da *vontade de potência*, contemplada no segundo capítulo.

O segundo capítulo apresenta a proposta de pesquisa de tais antagonismos, que empreendo, com o uso de elásticos. Aqui, a pesquisa é apresentada à luz do conceito de *vontade de potência* de Nietzsche.

O terceiro capítulo apresenta o pensamento de Henri Bergson, em torno de questões como *duração*, *intuição*, *mudança*, *emoção*, *mobilidade*, *diferença*, que auxiliam na apresentação da hipótese acima introduzida.

O quarto capítulo, a exemplo do que o segundo capítulo representa para o

primeiro, expõe as inferências obtidas pela minha prática na dança, na pesquisa da percepção da *duração* no movimento.

Aliás, cabe situar o contexto da trajetória pessoal que, hoje, resulta nesta Dissertação, razão pela qual relato que, - depois de uma carreira jornalística que me levou a atuar profissionalmente também em veículos de comunicação internacionais, como CNN e National Public Radio, ambos em Washington D.c. – ao deparar-me com uma foto de quando tinha 13 anos, aos 50 anos decidi retomar um sonho de criança, que nem supunha mais estar vivo.

Na foto, estou dançando ballet na escola estadual em que estudava em São Paulo. Era onde estava morando, apesar de ter nascido em Niterói, Estado do Rio de Janeiro. Não pude continuar o que comecei a descobrir naquele episódio isolado de apresentação de fim de ano. Uma coleguinha que estudava ballet me ensinou alguns passos para que eu pudesse acompanhá-la na apresentação.

Aos 50 anos, no entanto, parada ali, com a foto na mão, percebi que o sonho continuava intacto dentro de mim. Naquela segunda-feira, 23 de janeiro de 2012, decidi que faria todos os esforços necessários para me tornar bailarina.

Uma rotina exaustiva, que chegou a seis horas de treino diário, começou dois dias depois. Mobilizei, e continuo mobilizando, todas as minhas forças para dançar, me utilizando da difícil, mas eficientíssima técnica clássica.

Todas as contenções alimentares (no momento em que escrevo faço jejum de 15 horas diárias, há dois meses), todos os riscos físicos, toda sensação de inadaptação que enfrenta alguém que começa aos 50 anos, o que normalmente se começa aos 5, tenho enfrentado.

E é justamente neste contexto de esforços em que chega a Filosofia. Comecei a refletir sobre o que vivia na experiência corporal e, quando, através do texto de Barrenechea, tive contato com a filosofia de Nietzsche, soube instantânea e instintivamente de que suas ideias expressavam a minha vivência corporal.

Resolvi, então, aprofundar esses estudos. Procurei por alguma pesquisa que associasse dança e Nietzsche, na Academia, e encontrei aquela que se tornaria a minha orientadora.

Com Maria Helena Lisboa da Cunha, descobri Bergson. Aplicando a teoria de Nietzsche e a de Bergson ao meu entendimento da dança, comecei a alinhavar o que agora parece querer ganhar corpo como uma provável filosofia da dança.

Seguindo o raciocínio da ideia de *vontade de potência* em Nietzsche, fui buscar o contrário das forças para chegar à *duração* dessas forças, aplicando até às últimas consequências a forma como Deleuze conceitua a duração de Bergson quando ele diz que "a *duração* é o que difere de si".[1]

Assim, percebi que repouso está para o movimento assim como o silêncio está para a música. Antagonismos que se combatem pela diferença de grau, mas não se diferenciam por suas naturezas.

Buscar o silêncio da música para chegar à *duração* do movimento, foi, então, um dos caminhos que me levaram à pesquisa que apresento aqui. E mesmo que um dia eu entenda como ingênuo usar o que Deleuze diz, "a duração é o que difere de si" como uma pista, foi procurando entender a música como tendo sua diferença geradora o silêncio, que cheguei àquilo que chamo de duração do ballet. Dançar esse silêncio me deu a percepção coporal de um infinito instalando-se no incessante processo de renovação de si mesmo.

E, da mesma forma, buscar o repouso do movimento, buscar o repouso no movimento, é o que me tem permitido encontrar a *duração* do movimento.

Na verdade, tudo o que eu buscava, como aprendiz de bailarina aos 50 anos, era compreender o movimento para não precisar repeti-lo tanto. Quem, aos 50, tem a energia e as possibilidades físicas de alguém com 5 anos de idade?

Ao encontrar Nietzsche, entendi que o que eu percebia no corpo estava alinhado com o que ele tinha percebido como uma coisa muito maior, que ultrapassa os limites do corpo, de um corpo. Ele tinha percebido um *pathos* que o permitiu criar um conceito filosófico que explica até a cosmologia, a *vontade de potência*.

E é por isso que concluo esta introdução dizendo que o contato com a Filosofia de Nietzsche e Bergson tem contribuído para o que eu acreditava que seria um reforço intelectual na compreensão de uma técnica corporal, sim, mas que, vivido intensamente, esse processo tem se revelado como uma chave para a compreensão da filosofia mesma de dois grandes autores. E, quem sabe, esteja contribuindo, também, para que uma nova filosofia da dança se delineie: a filosofia desse conflito chamado dança.

---

[1] DELEUZE, Gilles. *L'île déserte et autres textes*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2002. p. 26. O texto em língua estrangeira é: "[…] la durée est ce qui diffère […] avec soi".

1 NIETZSCHE

O propósito do presente capítulo é apresentar a investigação, realizada no corpo que dança, sobre a teoria da vontade de potência de Nietzsche e a questão do antagonismo em sua filosofia.

Algumas verificações, feitas em torno da técnica do bale clássico, serão apresentadas, com o objetivo de colaborar para o entendimento desses aspectos da filosofia nietzschiana, a partir da aplicação do princípio do corpo como fio condutor.

Sobre o entendimento do corpo como fio condutor, o presente trabalho parte das seguintes premissas:

1) Nietzsche fez uma série de experimentos em seu corpo, enquanto tentava contornar os sofrimentos físicos que vivenciava, decorrentes da doença com que convivia.
2) Toda investigação que fez em seu próprio corpo teve reflexos em sua filosofia, como ele o admite.
3) Os relatos dessas investigações pessoais feitas em seu corpo encontram sua versão mais íntima na correspondência de Nietzsche, onde o filósofo descreve para amigos e parentes o dia-a-dia da sua agonia e as experiências que empreendia para superar sua dor e limitações. Por esta razão, as cartas de Nietzsche serão reiteradamente evocadas na presente Dissertação, como testemunho de uma filosofia que se edifica no processo mesmo das descobertas que ele faz do próprio corpo.

1.1 Antagonismos

Nos serviremos, aqui, da questão dos antagonismos para demonstrar que, da mesma forma que presente na obra do autor, que o considera inevitável, eles ocorrem, de maneira igualmente inevitável, no corpo que dança.

Não se trata, aqui, de pretendermos esgotar ou mesmo aprofundar a questão do antagonismo em Nietzsche, mas apenas introduzi-lo como forma de ilustrar a hipótese que constitui esta Dissertação. Tal hipótese considera que os antagonismos que Nietzsche defendeu em sua obra – ela mesma atravessada por inúmeros deles, como veremos adiante – constituem elemento *sine qua non* na dança. O propósito,

aqui, é demonstrar que a técnica do balé clássico, por exemplo, tem no antagonismo sua base. Sem oposição, não há movimento.

Sem maiores delongas, portanto, passamos imediatamente à reflexão da questão do antagonismo pelas mãos de Muller-Lauter. Em seu livro *Nietzsche: sua filosofia dos antagonismos e os antagonismos de sua filosofia*, Muller-Lauter pontua: "Uma dificuldade singular interpõe-se no caminho da discussão sobre a problemática do antagonismo no pensamento de Nietzsche: suas manifestações acerca da presença de antagonismos parecem ser também de cunho antagônico".[2]

E, continua Muller-Lauter:

> Assim, ele [Nietzsche] expressa, por um lado, que alguém só seria fecundo 'ao preço de ser rico em antagonismos'. 'Para ser clássico', é preciso ter 'todos os dotes e desejos fortes, aparentemente contraditórios'. A 'concepção' fundamental de Nietzsche é 'que em todo crescimento do homem é preciso que cresça também seu lado inverso'. Ao se buscar suprimir o lado inverso, desaparece também o ideal do lado anterior, justamente aquele que se gostaria de conservar'. Os antagonismos pertencem uns aos outros de maneira complementar. Por outro lado, Nietzsche contesta que se possa encontrar antagonismos na efetividade em geral. 'Não há nenhum antagonismo: somente a partir daqueles da lógica é que transferimos o conceito de antagonismo - falsamente às coisas'."[3]

Muito se tem dito sobre as possíveis contradições na obra de Nietzsche. Muito se tem dito sobre as possíveis contradições na obra de alguém que transvalorizou o conflito, como mostrará Muller-Lauter ao longo de sua obra.

Nietzsche transvalorizou a contradição, e reconheceu no antagonismo o motor de uma vida criadora. Apontar tais contradições, portanto, é o que parece contraditório.

Consideramos que a obra de Nietzsche é o que hoje podemos chamar de rica em *indecidibilidade*, uma obra permeada por buracos e túneis por onde circulam pensamentos dos mais opostos, dos mais conflituosos e conflitantes, dos mais antagônicos entre si. Buracos de *indecidibilidade* na obra do autor, preenchidos e percorridos pelas necessidades de quem dela se serve.

As mais díspares, contraditórias, antagônicas visões de mundo encontram abrigo em Nietzsche. Do nazismo ao marxismo, vai apontar Scarlett Marton:

---

[2] MULLER-LAUTER, Wolfgang. *Nietzsche*: sua filosofia dos antagonismos e os antagonismos de sua filosofia. São Paulo: Unifesp, 2011. p. 39.

[3] Ibid. p. 40.

> Houve os que o consideraram um cristão ressentido e os que viram nele o inspirador da psicanálise. Houve ainda os que o tomaram por precursor do nazismo e os que o encararam como o crítico da ideologia, no sentido marxista da palavra. E multiplicaram-se as interpretações de suas ideias. Alguns tentaram esclarecer os textos partindo de uma abordagem psicológica. Entendiam as possíveis contradições neles presentes como manifestação de conflitos pessoais; percebiam suas ideias como uma biografia involuntária de sua alma; compreendiam, em particular, sua concepção de além-do-homem como fruto de uma filosofia de temperamento. Outros, apoiando-se na psicanálise, diagnosticaram seu pensamento como expressão de uma personalidade neurótica. Encaravam a doutrina da vontade de potência como tradução filosófica do jogo de seus mecanismos inconscientes; relacionavam essa mesma doutrina com seu sentimento de inferioridade; tomavam as teses da morte de Deus e do surgimento do além-do-homem como o ponto de chegada de um processo que remontava às origens da consciência moderna.[4]

Nietzsche foi um pensador atípico. Um homem que ousou confrontar valores, ao abordar temas considerados, até então, indiscutíveis. Uma de suas maiores colaborações para a sociedade contemporânea foi a sua compreensão dos impulsos, e justamente sob a ótica do antagonismo a eles inerente.

Ele nos dirá: “Enquanto ‘nós’ acreditamos nos queixar da impetuosidade de um impulso, é, no fundo, um impulso que se queixa de outro; isto é: a percepção do sofrimento com tal impetuosidade pressupõe que haja um outro impulso tão ou mais impetuoso, e que seja iminente uma luta [...].”[5]

E quanto mais assumidamente atravessado por impulsos Nietzsche se torna, mais diversificada sua filosofia vai se mostrar, como veremos nas cartas, um pouco mais à frente.

Daí a inclinação, do presente trabalho, a vê-lo como um filósofo coerente e, por isso mesmo, contraditório. Daí a inclinação, do presente trabalho, a ver, nos antagonismos inerentes a essa coerência, partes vitais do jogo de forças, físicas e psíquicas, que construíram a tensão ou tração necessária para o equilíbrio de sua obra.

Müller-Lauter, sobre tal tensão, é contundente ao dizer que: “o que se coloca sob nossos olhos é uma filosofia que vive de seus próprios conflitos. ‘A filosofia de

---

[4] MARTON, Scarlett in MULLER-LAUTER, Wolfgang. A doutrina da vontade de poder em Nietzsche. São Paulo: Annablume, 1997, p.24

[5] NIETZSCHE, Friedrich. *Aurora*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p.106.

Nietzsche vive de suas tensões imanentes', assegura. "Somente delas se obtém a unidade de sua obra."[6]

A tensão tem um caráter movente também na dança, como será proposto adiante. Essa tensão, que aqui chamaremos de tração, é resultante de um antagonismo, ou seja, uma oposição entre as várias partes do corpo que participam do seu movimento.

Antes, porém, de apresentarmos esta possível fisiologia do antagonismo nietzschiano na dança, falaremos, na próxima subseção, da presença da fisiologia na filosofia de Nietzsche.

E, sobretudo, da tensão entre forças, que o corpo na filosofia nietzschiana revela.

1.2 Corpo como fio condutor

"O que é o corpo? ", pergunta Deleuze. "Nós não o definimos dizendo que é um campo de forças, um meio provedor disputado por uma pluralidade de forças"[7], responde Deleuze à luz do nietzschianismo. E prossegue:

> Com efeito, não há 'meio', não há campo de forças ou de batalha. Não há quantidade de realidade, toda realidade já é quantidade de força. Nada mais do que quantidades de força "em relação de tensão" umas com as outras. Toda força está em relação com outras, quer para obedecer, quer para comandar. O que define um corpo é esta relação entre forças dominantes e forças dominadas. Toda relação de forças constitui um corpo: químico, biológico, social, político. Duas forças quaisquer, sendo desiguais, constituem um corpo desde que entrem em relação; por isso o corpo é sempre o fruto do acaso, no sentido nietzscheano, e aparece como a coisa mais 'surpreendente' [...].[8]

O objetivo da presente subseção desta Dissertação é discutir o papel que o corpo representa na elaboração da filosofia de Nietzsche e até que ponto as tensões a que o corpo do filósofo foi submetido, em sua luta contra a doença, podem ter afetado sua obra.

---

[6] MARTON, Scarlett in MULLER-LAUTER, Wolfgang. A doutrina da vontade de poder em Nietzsche. São Paulo: Annablume, 1997. p. 43.

[7] DELEUZE, G. Nietzsche e a filosofia. Tradução de Ruth Joffily Dias e Edmundo Fernandes Dias. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1976. p. 21

[8] Ibid. p. 21.

Nietzsche é o filósofo que traz à luz da compreensão do homem contemporâneo a predominância do corpo sobre o espírito, ao negar, terminantemente, o dualismo entre corpo e alma proposto pelo platonismo.

Neste capítulo, nos serviremos predominantemente das cartas. É nelas que, dia após dia, o filósofo relata os estudos que faz, no próprio corpo, para superar a doença. Acreditamos, como ele mesmo relata a seus amigos e parentes, que todas as experiências - desde as condições atmosféricas, até a alimentação e as extenuantes caminhadas de até oito horas diárias – tenham repercutido em sua filosofia, a tal ponto de elaborar o principio do *corpo como fio condutor*.

Todo o esforço de superação que fez durante a vida, Nietzsche o fez em nome de uma razão: aquilo o que chamava de sua tarefa; sua dança máxima: sua nova filosofia. “Houve momentos em que esta tarefa se apresentou com uma clareza absoluta, momentos nos quais se abriu ante meus olhos um imenso todo filosófico acabado.[9] Uma tarefa tão grandiosa, que chegava a assustá-lo: “dentro de não muito tempo chegarei também a ver o terrível rosto da tarefa que me espera”[10].

Foi a *tarefa*, ou seja, a elaboração de sua filosofia, que nele, em seu corpo e, portanto, em sua vida, enfrentou a dor. Uma luta de titãs. E porque sua filosofia é fruto desse embate, resultante muito mais das forças corporais do que de qualquer problema espiritual, as cartas de Nietzsche talvez tenham sido subestimadas como instrumento para a compreensão mesma da sua filosofia.

Conhecer a vida de Nietzsche contada por ele é explorar as entranhas de sua filosofia. Mais do que conhecer a vida do filósofo, a leitura das cartas leva ao conhecimento das bases da sua filosofia.

Para uma filosofia tão pessoal quanto é a de Nietzsche (“desde que se é uma pessoa, tem-se necessariamente a filosofia de sua pessoa”[11]), elaborada nos mais profundos processos físicos e psíquicos - e até por isso tão universal; para uma filosofia assim, tão contraditoriamente pessoal e universal, o relato em primeira

---

[9] PARMEGGIANI, Marco. *Friedrich Nietzsche*: correspondencia. Abril 1880-diciembre 1884. Volume IV. Madrid: Editorial Trotta, 2010, p. 472, carta 517, tradução nossa. O texto em língua estrangeira é: “Ha habido otra vez momentos en los que esta tarea se me ha hecho presente con una claridad absoluta, momentos en los que se ha abierto ante mis ojos, un inmenso todo filosófico acabado”.

[10] Ibid. p. 260, carta 301, tradução nossa. O texto em língua estrangeira é: “dentro de no mucho tiempo llegaré también a ver el *terrible* rostro de la tarea que me espera”.

[11] NIETZSCHE, Friedrich. *A Gaia Ciência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. Prólogo.

pessoa, feito de forma privada, explica o papel, surpreendentemente revelador, que as cartas de Nietzsche adquirem.

Não fosse sua filosofia tão imediatamente resultante de sua vida, como ele sempre fez questão de firmar (uma vida que era a cada dia uma luta), as cartas não seriam tão essenciais, para a compreensão conceitual de seu pensamento, quanto o são.

Porque sua filosofia é o que traz a público as noções de cuidados como a escolha de onde viver para melhor produzir; porque sua filosofia introduz a alimentação como uma forma de alterar o que se produz; porque sua filosofia apresenta a logística da vida e a experimentação de alternativas criativas, as cartas são também uma parte de sua filosofia, aquela que é tecida em relatos confidenciais.

Assim, pretendemos aqui situar, na dimensão do corpo de Nietzsche, o corpo de sua filosofia, investigando, desta forma particular, o princípio de *corpo como fio condutor* que o filósofo funda.

Assim, vejamos. A ideia de oposição entre forças está vastamente presente na obra de Friedrich Nietzsche:

> A luta diária contra a minha dor de cabeça e a diversidade ridícula das minhas necessidades exigem tanta atenção que corro o risco de me tornar mesquinho - contudo, isso serve como **um contrapeso para esses impulsos** muito gerais e de altos voos que me dominam tanto que, sem grandes contrapesos, [eu] perderia a razão.[12]

Pela forma como descreve o tormento que a dor de cabeça lhe causava, no trecho acima da carta que envia a Franz Overbeck, seu amigo dos tempos da Basiléia, não estaria incorreto pensar que a luta que travava diariamente contra a dor tenha sido decisiva para sua filosofia.

Na carta em questão, a luta é o que ocorre entre a dor de cabeça e sua filosofia, aqui compreendida como resultante dos altos voos que descreve. A luta é a relação entre essas duas potências: a dor física e o gozo do voo.

A luta aparece, aqui, como o meio de campo onde duas potências que se deslocam mutuamente, se movimentam permanentemente em busca de se

---

[12] PARMEGGIANI, Marco. *Friedrich Nietzsche*: correspondencia. Enero 1880-Diciembre 1884. Volume IV. Madrid: Editorial Trotta, 2010, carta 66, grifo da autora. O texto em língua estrangeira é: “La lucha diaria contra mi dolor de cabeza y la ridícula diversidad de mis necesidades exigen una atención tan grande que me arriesgo a volverme *mezquino* — ahora bien, esto sirve de contrapeso a esos impulsos muy generales y de altos vuelos que me dominan tanto que, sin grandes contrapesos, perdería la razón.” Carta a seu amigo Franz Overbeck na Basiléia, enviada de Gênova, na segunda metade de novembro de 1880.

estabelecerem por mais tempo em exercício, o meio de campo onde ora uma potência prevalece ao custo do enfraquecimento da outra e vice-versa, num permanente enfrentamento.

Todo o pensamento filosófico de Nietzsche é produzido no percurso mesmo em que ele luta para sobreviver a uma doença implacável, que ao longo da história já foi dita sífilis, nos dias modernos presumida como câncer de cérebro; sempre associada, de qualquer forma, aos mais graves quadros clínicos de suas respectivas épocas, em função da extrema severidade dos sintomas revelados.

Desde 1873, "quando surge pela primeira vez de forma reiterada um dos sintomas-chaves de sua futura doença: a dor nos olhos"[13], em vários trechos de sua obra, e em especial nas cartas que escreveu, sua luta pela vida foi descrita em diferentes fases. Em sua correspondência com os que manteve em seu entorno, por qualquer que fosse a razão: interesse profissional, vínculo afetivo, parentesco ou paixão – sua doença, por ser tão presente em sua vida, era comentada.

Aqui de próprio punho (Nietzsche só começou a usar a máquina de escrever no início de 1882), ele relata a seu ainda amigo Richard Wagner: "estou sofrendo de uma repentina e dolorosa debilidade nos olhos que me preocupa bastante"[14]. Eram os primeiros sinais.

Em 1874, outros sintomas já se somavam à dor de cabeça, como conta à sua mãe, em fevereiro daquele ano: "Hoje escrevo com uma sensação de náusea devido a uma má digestão".[15]

Outros sintomas continuariam a surgir, como relata ainda no mesmo ano, a seu amigo Overbeck[16]: "Durante a minha viagem tive uma forte dor de estômago e de barriga, e quando cheguei fiquei de cama imediatamente."

---

[13] PARMEGGIANI, Marco. *Friedrich Nietzsche*: correspondencia. Abril 1869-diciembre 1874. Volume II. Madrid: Editorial Trotta, 2010, p. 33, tradução nossa. O texto em língua estrangeira é: "cuando apareció por primera vez de manera reiterada uno de los síntomas claves de su futura enfermedad: el dolor en los ojos."

[14] Ibid. p. 409, carta 309, tradução nossa. Correspondência endereçada a seu então amigo, o compositor Richard Wagner, com quem Nietzsche rompe definitivamente mais tarde. O texto em língua estrangeira é: "estoy sufriendo de una repentina y dolorosa debilidad en los ojos que me preocupa bastante."

[15] Ibid. p. 443, carta 343, tradução nossa. O texto em língua estrangeira é: "Hoy escribo con una sensación de náusea debido a una mala digestión."

[16] Ibid. p. 488, carta 385, tradução nossa. O texto em língua estrangeira é: "Durante mi viaje he cogido un fuerte dolor de estómago y de vientre, y a mi llegada he tenido que meterme enseguida en la cama."

Até que em junho de 1875, os sintomas se ampliam e intensificam de maneira brutal, como descreve Nietzsche a Carl von Gersdorff:

> […] eu mesmo quero contar a você sobre o meu estado. Venho de uma péssima temporada e talvez tenha uma pior pela frente. Eu não posso domar o estômago, mesmo com a dieta mais ridiculamente estrita, dores de cabeça da mais violenta há vários dias, que reaparecem logo, vômitos durante horas sem ter comido nada, em suma, a máquina parece querer desmoronar e não quero negar, por um momento cheguei a desejar que assim o fosse. Fadiga extrema, dificuldades para andar na rua, forte sensibilidade à luz; Immermann diagnosticou como algo parecido a uma úlcera de estômago, e estou sempre a ponto de vomitar sangue. Eu tive que tomar uma solução de nitrato de prata durante quatorze dias, que em nada ajudou. Agora estou tomando uma grande dose de quinino duas vezes por dia […][17] (NIETZSCHE, Friedrich, [carta], 26 jun. 1875 Basiléia [para] Gersdorff, C., Hohenheim).

A luta diária contra uma sintomatologia tão severa desperta em Nietzsche a determinação de conhecer-se, tratar-se, superar-se. Observa-se sob determinadas condições climáticas, e decide mudar-se constantemente em busca das que favorecem seu bem-estar. Começa assim seu nomadismo.

Observa seu corpo e percebe que ao criar sua própria dieta tem melhores resultados: “[...] meu estômago não sofre se eu mesmo posso cuidar dele, tenho feito mais observações de mim que as que um médico teria feito depois de meses de convivência comigo.”[18]

Nietzsche faz da luta contra a doença um laboratório em que pesquisa, experimenta suas próprias soluções. E em sua determinação refina-se no conhecimento do jogo das forças físicas.

> [...] a pessoa faz um deslocamento de suas quantidades de energia, ao impor-se um trabalho particularmente duro e cansativo ou sujeitar-se deliberadamente a um novo estímulo e prazer, guiando assim para outros

---

[17] PARMEGGIANI, Marco. *Friedrich Nietzsche*: correspondencia. Abril 1875-diciembre 1880. Volume III. Madrid: Editorial Trotta, 2010, p. 80, carta 457, tradução nossa. O texto em língua estrangeira é: “[…] quiero darte parte yo mismo de mi estado. Tengo tras de mí una *muy mala* temporada y quizá una peor por delante. Ya no puedo domar el estómago, incluso con la dieta más ridículamente estricta, dolores de cabeza de varios días de lo más violento, que reaparecen al poco tiempo, vómitos durante horas sin haber comido nada, en suma, la máquina parece querer hacerse pedazos y no quiero negarlo, en alguna ocasión he deseado que así fuera. Gran fatiga, dificultades para andar por la calle, fuerte susceptibilidad a la luz; Immermann diagnosticó algo parecido a una úlcera de estómago, y yo estoy siempre a punto de vomitar sangre. Tuve que tomar durante catorce días solución de nitrato de plata, no sirvió de nada. Ahora me administra dosis extraordinariamente grandes de quinina dos veces al día […].”

[18] Ibid. p. 61, carta 17, tradução nossa. Correspondência endereçada a sua mãe. O texto em língua estrangeira é: “[...] mi estómago no sufre si yo mismo puedo cuidarlo, he hecho sobre mí más observaciones que las que hubiera hecho un médico tras meses de convivencia conmigo.”

> canais os pensamentos e o jogo das forças físicas.[19]

É neste contexto de compreensão da luta e das forças físicas nela envolvidas que seu hábito de caminhar aparece. Nietzsche descreve-o, na intimidade dos laços familiares, em carta para sua mãe e sua irmã, como o principal cuidado que tomava em relação a sua saúde.

Ele diz: "Todas estas nuvens e ventos do sul […] tornaram impossível minhas caminhadas habituais, que são, no entanto, as regras mais importantes da minha saúde."[20] E, no jogo das forças físicas, a caminhada exaustiva, de até oito horas por dia, foi descrita como decisiva: "[…] Caminho diariamente pelo menos 8 horas: assim consigo aguentar a vida."[21]

Caminhar era tão importante que ele de alguma forma concordou em fazer sua filosofia enquanto andava. Diferente de alguém que se senta para escrever e vez por outra faz uma pequena caminhada, ele caminhava e vez por outra parava para anotar seus pensamentos.

Nietzsche, que entendia sua filosofia como a tarefa de sua vida, sabia que colocava em risco o registro de seus pensamentos ao produzi-los enquanto caminhava, o que só reitera a importância do caminhar em sua vida e, consequentemente, em sua obra.

> […] tudo foi pensado e esboçado a lápis em 6 pequenos cadernos durante a caminhada: a transcrição me deixou mal quase todas as vezes. Tive que abandonar cerca de 20 cadeias maiores de pensamento, infelizmente, muito importantes, porque nunca encontrava tempo para passar a limpo os rabiscos horríveis a lápis: como já me aconteceu no verão passado. Depois, [esquecia] a conexão de pensamentos entre si [...][22]

---

[19] NIETZSCHE, Friedrich. *Aurora*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 105.

[20] PARMEGGIANI, Marco. *Friedrich Nietzsche*: correspondencia. Abril 1880-diciembre 1884. Volume IV. Madrid: Editorial Trotta, 2010, p. 118, carta 99, tradução nossa. O texto em língua estrangeira é: "Todas estas nubes y los vientos del sur […] se han vuelto imposibles mis paseos habituales, que no obstante son la más importante de mis reglas de salud."

[21] Ibid. p. 79, carta 46, tradução nossa. O texto em língua estrangeira é: "Camino diariamente al menos 8 horas: así consigo sobrellevar la vida."

[22] Ibid. p. 384, carta 886, tradução nossa. O texto em língua estrangeira é: "[…] todo ha sido pensado y esbozado a lápiz en 6 pequeños cuadernos, *mientras caminaba*: la *trans*cripción me costaba ponerme malo casi todas las veces. He tenido que abandonar unas 20 cadenas más largas de pensamientos, desgraciadamente muy importantes, porque no encontraba nunca tiempo para extraerlas de los espantosos garabatos a lápiz: tal y como ya me ocurrió el verano pasado. Después olvido la conexión de los pensamientos entre sí: igualmente he tenido que reunir los minutos y los cuartos de hora de la «energía cerebral» de la que usted habla, robándosela a un cerebro enfermo."

Mas caminhar era resistir à doença. Era afirmar o que continua. E o caminhar, em si, converteu-se no que viabilizaria a filosofia que se erigiu nos dois séculos seguintes. Não se trata de força de expressão, não se trata de figura de linguagem: *corpo como fio condutor* é o corpo conduzindo filosofia em Nietzsche. Um *corpo como fio condutor* que resulta de uma intensa luta é um corpo capaz de compreender e elaborar *ipso facto* uma filosofia do antagonismo, que conduz conflito, que conduz vida.

A filosofia de Friedrich Nietzsche percorreu pelas cordas, acuada, os quatro lados do ringue. E isso não quer dizer que o pensamento de Nietzsche, somente, tenha sido criticado, o que de fato o foi.

Quer dizer, antes de mais nada, que a filosofia de Nietzsche, ela mesma, resulta de um longo reconhecimento de campos de batalha internos. Seus pensamentos lutaram entre eles. “E, de fato: pense que, desde 1876, tenho sido, sob diferentes aspectos, no corpo e na alma, mais um campo de batalha do que uma pessoa!”[23], confidenciaria ele a seu grande amigo Heinrich Köselitz, a quem apelidou de Peter Gast. (Que Peter Gast seja lembrado pela contribuição, sem a qual, teríamos menos Nietzsche. Seu grande amigo, dedicou-se com a mesma valentia do filósofo ao trabalho do filósofo. De gente brava para gente brava. Bravura histórica desse Gast que também tinha um trabalho autoral e sonhava – como não o faria? – em ver seu trabalho mais desenvolvido. Ele tinha ao que dedicar-se. E ainda assim dedicou-se a ler e escrever para Nietzsche quando a doença o impedia. Houvesse menos Gast, haveria menos Nietzsche).

As oito horas que costumava caminhar por dia foram uma exigência do corpo de Nietzsche que a neurociência, duzentos e poucos anos mais tarde, não só confirma como recomenda como um cuidado importante não só para a saúde, como para o aprendizado e a produção intelectual. Nietzsche instintivamente escolhia os remédios certos.

Nietzsche tinha razão. Para fazer frente ao imenso desgaste físico que os vômitos, a febre, as dores de cabeça, a extrema sensibilidade à luz, a intensa tortura a que seu corpo e seu espírito estavam sujeitos, e para que, mesmo sob o mais

---

[23] PARMEGGIANI, Marco. *Friedrich Nietzsche*: correspondencia. Abril 1880-diciembre 1884. Volume IV. Madrid: Editorial Trotta, 2010, p. 240, carta 272, tradução nossa. O texto em língua estrangeira é: “Y en efecto: piense que, desde 1876 en adelante, yo he sido, bajo distintos aspectos, en cuerpo y alma, ¡más un *campo de batalla* que una persona!”

violento ataque, o corpo ainda continuasse produzindo neurônios, era preciso muito movimento e não o contrário, o repouso a que qualquer paciente naturalmente se sente inclinado a fazer depois de uma tempestade de dor.

Nietzsche descobriu isso na luta em que se convertera o seu corpo, esse campo de batalha que o definia mais que a ideia de ser humano. A luta pela autossuperação foi a sua própria filosofia, como reconheceria em sua autobiografia, "[...] fiz da minha vontade de saúde, de vida, a minha filosofia [...]"[24]. A afirmação da vida foi literal em sua filosofia.

Ainda que tivesse preferido escrever sentado, não teria podido. Seus cuidados de saúde o impediriam. Precisava caminhar para viver. Uma filosofia corporal como legado não seria de espantar. Sua filosofia foi fruto direto do movimento. E da luta. Movimento como recurso, numa luta que foi o contrapeso de sua filosofia.

A doença o levou a afirmar a vida: "[...] o estar enfermo pode ser até um enérgico estimulante ao viver, ao mais-viver [...]"[25], disse Nietzsche.

A afirmação da vida precisava ser literal, no corpo de Nietzsche. Uma condição permanente. E é sob essas condições, é sob tal intimidade com a luta que ele vivia na condição de testemunha *vivendis*, que ele lê Wilhelm Roux, como relata Barrenechea:

> É importante salientar que a fórmula de *corpo como fio condutor* data de 1881, quando Nietzsche, após a leitura de Roux, adota a interpretação desse biólogo, sustentando que todas as funções orgânicas decorrem de uma *luta interna*". Conforme essa teoria, todos os processos corporais estariam guiados por um confronto de forças, por uma disputa entre células e órgãos, essencial no fenômeno vital.[26]

Nietzsche talvez tenha somente descoberto nas palavras do biólogo alemão a fundamentação científica para um processo que lhe era conhecido: a luta interna. E que o levaria ao conceito que passamos a contemplar, na próxima seção, no presente paralelo que fazemos, entre aspectos da filosofia de Nietzsche e Bergson, com o corpo que dança.

É nesse contexto de convívio tão forçado quanto intenso com as forças que

---

[24] NIETZSCHE, Friedrich. *Ecce Homo*, tradução de Paulo César Souza, São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 27.

[25] Ibid, p. 34.

[26] BARRENECHEA, Miguel Angel de. *Nietzsche e o corpo.* Rio de Janeiro: 7Letras, 2009, p. 20.

lutam dentro dele, que Nietzsche pede a seu editor, Ernst Schmeitzner que lhe envie o livro de Wilhem Roux, em junho de 1881, enquanto escrevia Aurora. *O combate das partes no organismo* era, então, o livro que encabeçava uma lista, que não figurava em ordem alfabética, o que indica sua priorização.

> Roux, *O combate das partes no organismo* (W. Engelmann, Leipzig)
> Schüssler, *Uma terapia abreviada*, 7ª ed. (Schulze, Oldenburg)
> Kaltbrunner, O *observador* (as entregas publicadas) (Wurster, Zúrich)
> Kunze, *Compêndio de medicina prática* (F. Emke, Stuttgart)
> Johnston, *A química da vida cotidiana* (Krabbe, Stuttgart)
> Foster, *Manual de fisiologia* (C. Winter, Heidelberg o Leipzig)
> Hornemann, *Tratados sobre a higiene* (Vieweg, Braunschweig)
> Katscher, *Quadros da vida chinesa* (C. F. Winter, Leipzig)
> Caspari, *A conexão das coisas* (Trewendt, Breslau)
> Post, *Elementos para uma ciência geral do direito* (Schulze, Oldenburg)
> Buckle, *Ensayos* (C. F. Winter, Leipzig)
>
> Quer ter a bondade, estimado senhor editor, de pedir estes livros o mais rápido possível? E de enviá-los, *todos* JUNTOS, em una *caixa de madeira*, a St. Moritz (Grisones)? Muito agradecido, Prof. Dr. Nietzsche.[27]

A fisiologia já figurava como um interesse de Nietzsche. A fisiologia e outros cuidados estritamente corporais, como a higiene. Mas sua busca se estende de uma forma, que Deleuze, no século seguinte, chamaria *rizomática*.

Seu interesse tem seu próprio perfil. É abrangente, diversificado, prático e, também, urgente, porque era um conhecimento que não se destinava a uma reflexão da vida em seu aspecto espiritual (aliás, Nietzsche pontuou claramente quanto a isso: "Sempre escrevi minhas obras com todo o meu corpo e a minha vida; ignoro o que sejam problemas 'puramente espirituais').[28]

---

[27] PARMEGGIANI, Marco. *Friedrich Nietzsche*: correspondencia. Enero 1880-Diciembre 1884. Volume IV. Madrid: Editorial Trotta, 2010, carta 118, p. 139. O texto em língua estrangeira é: "Roux, *El combate de las partes en el organismo* (W. Engelmann, Leipzig); Schüssler, *Una terapia abreviada*, 7ª ed. (Schulze, Oldenburg); Kaltbrunner, *El observador* (las entregas publicadas) (Wurster, Zúrich); Kunze, *Compendio de medicina práctica* (F. Emke, Stuttgart); Johnston, *La química de la vida cotidiana* (las entregas publicadas) (Krabbe, Stuttgart); Foster, *Manual de fisiología* (C. Winter, Heidelberg o Leipzig); Hornemann, *Tratados sobre la higiene* (Vieweg, Braunschweig); Katscher, *Cuadros de la vida china* (C. F. Winter, Leipzig)*;* Caspari, *La conexión de las cosas* (Trewendt, Breslau;)Post, *Elementos para una ciencia general del derecho* (Schulze, Oldenburg)*;* Buckle, *Ensayos* (C. F. Winter, Leipzig) ¿Quiere tener la bondad, estimado señor editor, de pedir estos libros lo más pronto posible? ¿Y de enviarlos, *todos* JUNTOS, en una *caja de madera*, a St. Moritz (Grisones)? Muy agradecido, Prof. Dr. Nietzsche.

[28] NIETZSCHE, *Fragmento póstumo ix*, 4 (285) verão de 1880.

Seu interesse, nessa lista de livros encomendados a seu editor, se estende à biologia, à medicina, à filosofia chinesa que figura como pano de fundo da vida chinesa, ao direito, à homeopatia e à conexão entre as coisas.

E Nietzsche estende seu entendimento de *fio condutor* ao âmbito social, já que, ele pensava que: "[...] a sociedade, enquanto um "grande organismo", não dispõe de outros recursos que os organismos, estando sujeita aos mesmos processos que os "pequenos organismos", isto é, aos processos internos a um indivíduo ou corpo individual."[29]

Nietzsche já vislumbra um único e mesmo procedimento, tanto na vida social e psicológica quanto na fisiológica. O conceito de vontade de potência, servindo como elemento explicativo dos fenômenos biológicos, será também tomado como parâmetro para a análise dos fenômenos psicológicos e sociais[30]

O fio condutor desse interesse, entretanto, era seu próprio corpo, a sua necessidade de curar seu corpo. Eram respostas muito práticas que Nietzsche buscava nessas leituras: ele tinha a urgência de contornar as várias dores que sentia, diariamente.

O fio condutor desse interesse era, antes de mais nada, a busca por um mínimo de bem-estar, ou seja, era um corpo conduzindo uma busca. Todo o processo de pensamento de Nietzsche é fortemente marcado pelo corpo que se manifestava através da dor. Ou pela dor que se manifestava em seu corpo. Quem já sentiu dor sabe o quanto ela vai ganhando protagonismo, em relação a qualquer outro aspecto da vida, na medida em que cresce.

O presente trabalho propõe que o corpo, enquanto corpo, seja considerado como o corpo desse fio condutor a que Nietzsche se refere. Que o corpo como fio condutor expresse a concretude de toda uma fisiologia que estava lá, devastadoramente pulsante. Que o desfiar de táticas e contratáticas de sobrevivência relatadas nas cartas seja considerado, *de per si*, como o corpo do fio condutor.

---

[29] ANDLER, Charles. *Nietzsche sa vie et sa pensée.* Paris: Gallimard, 1958, p. 534-537, v. 2.

[30] MARTON, Scarlett. *Nietzsche*: das forças cósmicas aos valores humanos. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990, p. 29

O corpo tem sua autonomia, em Nietzsche. E talvez sua própria experiência com o piano ajude a demonstrar isso. A autonomia do corpo, foi vista, mesmo quando Nietzsche não dispunha mais da lucidez para fazer escolhas.

Demonstração cabal é o fato de que seu corpo continuou resistindo, mostrando sua autonomia, nas peças que tocava, de forma praticamente impecável, ao piano. Mesmo quando a mente já não comandava mais o processo, seu corpo dava provas de autonomia, ao tocar um instrumento.

Aliás, pensando sobre a relação de Nietzsche com a música, à luz de Paul Valéry, que defende que a dança acontece em todas as atividades, mesmo as que não são estritamente o que conhecemos por dança, podemos concluir que Nietzsche dançou até o fim.

> Considere [...] um virtuoso no trabalho, um violinista, um pianista. Olhe apenas para as mãos dele. Tapem os seus ouvidos, se quiserem. Mas só olhem aquelas mãos. Vê-las agir e correr sobre o palco estreito oferecido pelas teclas do piano. Não são essas mãos também bailarinas que foram submetidas por anos a uma estrita disciplina, a exercícios sem fim?[31]

Quem toca piano, dança com os dedos, dança com as mãos. Sem falar no embalo do movimento do corpo ao acompanhar o movimento das mãos. Uma dança descrita como Valéry a descreve, comparando “a bailarina a uma chama, e, de fato, a qualquer fenômeno visivelmente sustentado pelo uso intenso de uma energia de qualidade superior”, ajuda a compreender o que a dança pode ter significado algumas décadas antes para Nietzsche.

2 UM CONFLITO CHAMADO DANÇA

2.1 Oposição, tração e *vontade de potência*

O presente capítulo desta Dissertação destina-se a apresentar os principais resultados da pesquisa corporal realizada à luz do conceito nietzschiano de *vontade de potência*, no que este conceito pode ser relacionado à oposição entre as diversas

[31] VALERY, Paul. *Philosophie de la Danse*. Oeuvres, Tome I. Paris: Pléiade, 1957, p.1390-1403.

partes do corpo - e em seu conflito de direções - como meio para o estabelecimento do equilíbrio dinâmico, fundamento *sine qua non* na dança.

A metodologia usada na pesquisa corporal - cujos resultados são apresentados depois de uma incursão ao conceito de vontade de potência - é a de observação direta sistemática participante.

Para compreendermos um pouco mais o conceito de *vontade de potência* é importante que sua genealogia na obra de Nietzsche seja relembrada.

> Nos manuscritos de Nietzsche, a intenção de escrever um livro intitulado Vontade de potência surge por volta de agosto de 1885; é apenas um título ao lado de outros, um projeto literário dentre vários. No verão do ano seguinte, [surge] um plano de trabalho intitulado "Vontade de potência".[32]

Entretanto,

> É em Assim falou Zaratustra [escrito entre 1883 e 1885] que Nietzsche introduz o conceito de vontade de potência. Referindo-se aos valores dos povos, à sua necessidade e diferença, afirma: "uma tábua dos bens está suspensa sobre cada povo. Vê, é a tábua de suas superações de si mesmo; vê, é a voz de sua vontade de potência. [...]O filósofo [já] expressa, por vez primeira em sua obra, a ideia de que vida e vontade de potência se identificam. E acrescenta: "somente onde há vida, há também vontade: mas não vontade de vida, e sim — assim vos ensino —vontade de potência![33]

Mas,

> Antes mesmo de surgir em Assim falou Zaratustra, o conceito de vontade de potência, a ideia de vida já aparece nos escritos do filósofo. De fato, ela será encarada, ao longo da obra, a partir de várias perspectivas e o termo empregado em sentidos diversos. Os primeiros trabalhos apontam a existência de um conflito entre vida e conhecimento.[34]

O que nos interessa agora é verificar como os diferentes aspectos associados à ideia de Vontade de potência em Nietzsche impactam o corpo que dança. Em especial, como os aspectos superação e resistência, subjacentes ao conceito nietzschiano em questão, são associados ao processo dança nesta Dissertação de Mestrado.

---

[32] MARTON, Scarlett. *Nietzsche*: das forças cósmicas aos valores humanos. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990. p. 25.

[33] Ibid. p. 30

[34] Ibid. p. 46

O aspecto resistência deve ser evocado antes, pois que ele explicará também a resultante necessidade de superação. Dificilmente quem assiste a um espetáculo de ballet percebe que parte do desempenho do bailarino deve-se à resistência que o ar impõe ao corpo que dança, na medida em que ele se desloca.

O ar tem materialidade. Podemos constatá-la quando sentimos a pressão de um vento mais forte contra o nosso corpo. Ao usar a técnica de atacar o ar com o próprio corpo, o bailarino busca densidade para o movimento. Ou seja, ao desejar empurrar o ar com o corpo, você obtém um movimento mais encorpado. E o que é um movimento mais encorpado, se não mais do corpo no corpo? E o que isso significa se não mais potência do corpo no próprio corpo?

É Marton, mais uma vez, quem nos ajuda a entender que "É por encontrar resistências que a vontade de potência [em Nietzsche] se exerce; é por exercer-se que torna a luta inevitável."[35]

Com outras palavras, é a Teoria das Forças, em Nietzsche, que se encarrega de explicar que o que o ar e o corpo representam um para o outro, são forças que se enfrentam, que se desafiam:

> […] a mensagem de Nietzsche nos remete ao elemento diferencial das forças: [...] as mais fortes e as debilitadas, as saudáveis e as doentes, logo, as superiores e as inferiores, [...] a vontade se exerce sempre sobre outra vontade; há uma vontade que comanda e outra que obedece [...].[36]

Corpo e ar, se exercendo como forças que desejam se expandir em suas potências, se enfrentam, como enfrentam-se, nos mais diferentes dimensionamentos, diferentes tipos de força, como ressalta Maria Helena Lisboa da Cunha:

> Segundo Nietzsche, o caráter inerente da força é o de ser vontade de potência […] sendo válido para todos os segmentos da existência: desde a nutrição da célula, reprodução e hereditariedade até às relações sociais, Estado, autoridade, costumes, etc.[37]

As palavras de Rosa Dias podem ser aplicadas também à dança para que melhor compreendamos a questão do movimento. "A potência, o desejo de expandir,

---

[35] MARTON, Scarlett. *Nietzsche*: das forças cósmicas aos valores humanos. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990. p. 30.

[36] CUNHA, M. H. L. *Nietzsche:* espírito artístico*.* Londrina: Ed. CEFIL, 2003. p. 72.

[37] Ibid. p. 52.

o poder de criar, de crescer, de vencer as resistências é o que impulsiona o movimento da vida. É o valor mesmo desse movimento."[38]

E o que dizer das dores a que o corpo do bailarino está permanentemente sujeito? Não seria o desprazer que Nietzsche refere? Não seria esse desprazer também uma resistência que o corpo que dança, ao superar, faz com que ele, corpo, torne-se mais forte?

Quem vê um corpo dançando profissionalmente dificilmente imagina a carga de frustrações que incide sobre ele. Frustrações agravadas pelo perfeccionismo inerente ao bailarino que deseja se expressar através de um movimento limpo, preciso, claro, bem definido.

Da mesma forma que um acadêmico prima pela clareza de expressão, pela precisão de sentido, pela adequação da palavra, da acentuação e da pontuação, o bailarino deseja que seu movimento expresse com clareza a sua emoção.

E por falar em emoção, o que temos aqui, entre emoção e técnica, se não uma outra disputa de forças nesse *pathos* chamado *vontade de potência*? A emoção é uma ameaça à técnica até que esta última esteja completamente esquecida, ou seja, plenamente assimilada. E o que é a técnica para a emoção se não a ameaça de uma arte menor, menos servida pelo o que distingue o artista? (E, sim, cabe lembrar que Nietzsche entende vontade de potência como um *pathos*: "A vontade de potência não é um ser, não é um devir, mas um pathos - ela é o fato mais elementar de onde resulta ulteriormente um devir e uma ação.").[39]

De posse do que Dias nos lembrará da filosofia nietzschiana, ou seja, de que "cada impulso animado por uma vontade de potência procura dominar os outros e se impor como mestre", podemos compreender o combate entre emoção e técnica em se tratando de movimento corporal artístico. E isso torna propício citar o próprio Nietzsche:

> Um artista que, em tudo o que empreende, vai além de suas forças, acaba por arrastar consigo a multidão, com o espetáculo da poderosa luta que

[38] DIAS, Rosa Maria. *Nietzsche*: vida como obra de arte. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2011. p. 37.

[39] NIETZSCHE, Friedrich. *La Volonté de puissance*, v. I, Livre II, § 373; III-VI 1888 (XVI, § 635) apud CUNHA, M. H. L. *Nietzsche:* espírito artístico*.* Londrina: Ed. CEFIL, 2003. p. 73.

> proporciona: pois nem sempre o êxito se acha apenas na vitória, às vezes já está no querer vencer.[40]

Resgatando um pouco mais a genealogia da vontade de potência em Nietzsche, vemos que

> [...] foi Wilhelm Roux quem lhe forneceu essa idéia. Partindo da noção darwiniana de luta, o biólogo procurou ampliar o campo de ação da teoria evolucionista: queria explicar a gênese dos organismos levando em conta as mais ínfimas partículas. Num período de crescimento, elas combateriam por espaço e, na falta de alimento, também por este. A predominância de uma espécie de partículas num organismo poderia ainda apresentar vantagens na luta contra o meio em que se achasse; neste caso, aquelas em quem se revelasse essa predominância sairiam vitoriosas no combate pela existência e proliferariam de modo mais rápido. Assim a luta das partes do organismo contribuiria mais para a evolução das espécies que a concorrência vital entre os indivíduos.[41]

Mas além do trabalho de Roux, Nietzsche

> conheceu o tratado de Rolph sobre questões de biologia. Rolph tentou explicar a variação dos organismos por outra via: o ser vivo, alimentando-se, seria levado a absorver mais do que precisava, dada a sua insaciabilidade. Nesse processo, alguns órgãos, os de captação de alimento, por exemplo, poderiam entrar em luta com outros e até incorporá-los. Mas o combate não seria motivado pela autodefesa e sim pela voracidade. Isso não impediria que, com o acúmulo de alimento, a evolução ocorresse nos organismos e, com a incorporação crescente do inorgânico pelo orgânico através das plantas, a vida tendesse a aumentar na Terra.[42]

A proliferação, a expansão da vida também se dá no território corpo quando a dança toma lugar. O ballet clássico, em especial, impõe um rigoroso e sacrificante regime de aprendizado. Massacrante, pode-se dizer. Além de todas as tensões, trações que o corpo encadeia para que a luta entre partes resulte em plasticidade de movimento, há a luta psicológica que faz adoecer muitos estudantes dessa técnica.

O sim-não permanentes que o corpo alterna entre partes, todas as resistências que precisa criar, quando não existirem, para fortalecer-se frente a elas se afirmar como um corpo resistente às resistências, tudo isso deflagra, também no psicológico, uma alternância frequente de estados de ânimo.

---

[40] NIETZSCHE, Friedrich. *Humano, demasiado humano:* um livro para espíritos livres § 166. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

[41] MARTON, Scarlett. *Nietzsche*: das forças cósmicas aos valores humanos. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990. p. 43.

[42] Ibid. p.43.

Além de haver uma contribuição de crueldade e humilhação que a técnica clássica herda desde a sua origem, as cortes palacianas europeias. O ballet clássico é uma dança que surge para incorporar o gestual dos que transitavam pelos palácios reais, um gestual de reverência, “boas maneiras” e submissão.

A dança clássica era usada até como uma forma de educar para os gestos daquele meio social. Uma maneira de mostrar como deveriam proceder os que privassem do privilégio do convívio aristocrático.

A dança clássica surge na Itália e vai para França na bagagem de Catarina de Médici quando ela se casa com o Rei Henrique II, quando o Brasil contava apenas 33 anos da chegada dos portugueses, ou seja, em 1533 o ballet chegou a França.

Desenvolve-se pelas mãos de Luís XIV, que reinou até 1715 e, desde os seus 15 anos, praticava o ballet, junto com a esgrima e a montaria. Gostava tanto de ballet, que fundou a primeira escola de ballet no mundo, para onde mandou seu mestre particular que, por sua vez, associou-se a Molière para dar ao ballet o tom performático teatralizado que o levaria para os palcos.

E mesmo com a queda da monarquia, o gestual aristocrático literalmente incorporado pelo ballet conseguiu sobreviver, demostrando de alguma forma a força de sua vontade de potência.

Das lutas travadas no corpo do bailarino, sejam elas físicas ou psíquicas, pouco chega ao público, talvez porque, como afirma Dias,

> Em toda luta, o essencial nos escapa, nosso intelecto e nossa pretensa vontade são instrumentos cegos de um impulso que procura por outro para exercer sua potência, efetivar-se, dominar e criar novas interpretações. Isso porque a tendência fundamental da vida é vontade de potência e o homem, uma pluralidade de vontades de potência.[43]

E o corpo que dança é essa pluralidade de potências, uma pluralidade de lutas, portanto. Dessa pluralidade de potências em luta, surge uma rica harmonia de movimentos, que se estabelece como arte. E isso de tal forma, que Nietzsche poderia facilmente estar falando da dança – porque cabe como uma luva – quando disse em Aurora:

---

[43] DIAS, Rosa Maria. *Nietzsche*: vida como obra de arte. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2011. p. 115.

> É provável que também entre eles ocorra uma luta, um empurrar e afastar, um subir e abaixar de pesos — e tal seria propriamente a “luta dos motivos”: — algo para nós completamente invisível e inconsciente.[44]

E é ainda Nietzsche que, ao recorrer ao exemplo da coluna vertebral, em “Dos sublimes”, na obra dedicada a Zaratustra, nos dá a chance de mencionar a luta que ela enfrenta contra os músculos que a sustentam para ser mais coluna vertebral, ser mais intensamente ela nela mesma. Ele diz “Deves aspirar à virtude da coluna: quanto mais ela sobe, fica tanto mais bela e delicada, mas interiormente mais dura e resistente.”[45] O que a torna resistente, como o presente trabalho pontua, é exatamente a pressão dos músculos contra ela.

Há, ainda, no ballet um exercício chamado *frappé*, que em francês quer dizer bater, atacar. Este exercício ensina o corpo a atacar o chão para tirar dele a energia que sustentará um movimento mais difícil, por exemplo, um levantamento acentuado de perna. Ao atacar o chão, o pé produz fricção contra o solo, de onde retira a energia, seguindo o mesmo princípio de um carrinho de fricção ou o do atrito entre duas pedras de onde o homem primitivo obtia o fogo.

Tendo visto alguns aspectos do conceito de *vontade de potência*, apresento agora alguns resultados da pesquisa corporal que embasa, também, esta Dissertação de Mestrado.

Como bailarina, exploro as entranhas de alguns fundamentos do balé clássico para estabelecer sua relação com a luta que Nietzsche descreve como inerente à natureza: a *vontade de potência*.

Parto da premissa de que o conflito é inevitável para o movimento acontecer não só na natureza, mas sobretudo nos corpos animados. Todo movimento resulta de um conflito, um atrito entre tensões, assim entendidas toda e qualquer variação de potência.

A luta, o conflito, a disputa a que Nietzsche se refere em associação à *vontade de potência* são sinônimos, aqui, das oposições a que o corpo (e no escopo que interessa a esta pesquisa: o corpo humano) está sujeito; desde o seu deslocamento

---

[44] NIETZSCHE, Friedrich. *Aurora,* § 129. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 129.

[45] Idem. *Assim Falou Zaratustra*, tradução de Paulo César Souza, São Paulo: Companhia das Letras, 2011. p. 204

habitual e útil à sua conservação, até o exercício da vontade de uma dança chamada dança, que para Valery é uma extrapolação virtuosa do homem.

> O homem percebeu que tinha mais força, mais flexibilidade, mais potencialidades articulatórias e musculares do que as necessárias para atender às demandas de sua existência e descobriu que alguns destes movimentos, pela sua frequência, sua sucessão ou sua amplitude, lhe davam um prazer que era uma espécie de intoxicação; tão intenso às vezes que somente um esgotamento total de suas forças, uma espécie de êxtase de exaustão poderia interromper seu delírio, seu dispêndio motriz exasperado.[46]

As oposições, o conflito, as resistências são objeto desta pesquisa, que se desenvolveu sob a inferição de que todo movimento resulta de algum tipo de conflito. Essas oposições, então, foram exploradas em diversos movimentos, com o intuito de serem evidenciadas como prova de que a dança, em especial o Balé Clássico, é uma incorporação da *vontade de potência* como Nietzsche a conceituou.

Há oposição entre as partes para que o todo se equilibre. E tal oposição se repetirá no corpo que dança. O corpo do bailarino clássico é prova disso, como será demonstrado neste capítulo.

A tensão é pesquisada e um método de pesquisa leva à descoberta de um método de identificação do es*forço justo* ou da *força justa*, (conceito que emana da presente pesquisa), para que o movimento seja alcançado com pouca repetição e pouco cansaço; com bom resultado artístico e a devida funcionalidade corpórea.

Seguem, então, os resultados; não antes, porém, de algumas premissas: a pesquisa aplica o conceito de *vontade de potência*, entendendo o combate entre as partes como inevitável para a realização do movimento, como dissemos e veremos a seguir.

Sendo que um dos mais imediatos exemplos de oposição é também uma das oposições mais básicas, embora tenha sido pouco objeto de reflexão histórica. Trata-se da oposição que os músculos fazem à coluna vertebral para mantê-la ereta.

Há oposição dos músculos à coluna vertebral para que a coluna seja escorada. Paradoxalmente, sem a resistência da coluna à oposição dos músculos, os músculos não se tornariam fortes para sustentá-la, ou “Na Escola Bélica da Vida — O que não

[46] VALERY, Paul. *Philosophie de la Danse*. Oeuvres, Tome I. Paris: Pléiade, 1957, p.1390-1403.

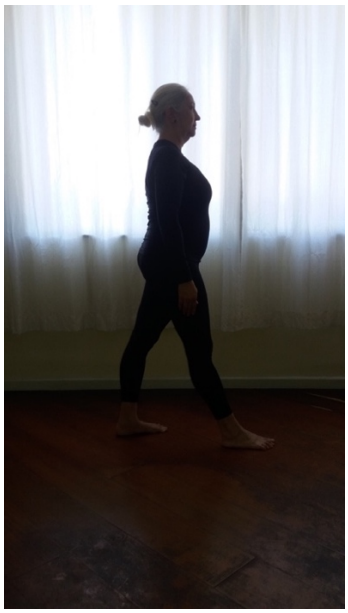
me faz morrer me torna mais forte."[47], como Nietzsche poderia ter descrito a relação que ora é estabelecida (associando a força de um, como resultante da resistência de um outro), que de outra forma também poderia ser comparada a:

> Cada partido compreende que interessa a sua própria conservação não permitir que se esgote o partido contrário; o mesmo sucede com a alta política. Uma nova criação, como o império alemão, por exemplo, tem mais necessidade de inimigos do que de amigos, pois em virtude do contraste começa a se sentir necessário, fazer-se necessário.[48]

Da mesma forma, há oposição entre os braços: um vai para frente em oposição ao que vai para trás e vice-versa, no corpo humano que caminha. O mais básico movimento de deslocamento, portanto - o andar, depende de uma oposição entre braços; mas não só.

As pernas também se opõem para o caminhar acontecer. Se opõem entre elas, mas também aos braços. Quando caminho, meus braços se opõem entre si, minhas pernas se opõem entre si, e meus braços se opõem às minhas pernas.

Foto *Antagonismo básico*

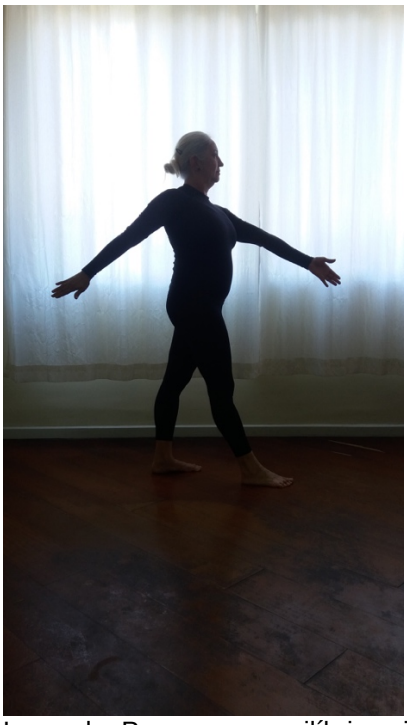


Legenda: O mais básico movimento de locomoção do corpo, o andar, é obtido por oposição, ou antagonismo, das pernas, para que haja equilíbrio.
Fonte: Arquivo pessoal, 2017.

[47] NIETZSCHE, Friedrich. *O crepúsculo dos ídolos*, tradução de Edson Bini e Marcio Pugliesi. Curitiba: Hemus, 2001, p. 7 §8

[48] Ibid. p. 30

Foto *Antgonismo interpolar*



Legenda: Para que o equilíbrio seja maior e o deslocamento mais rápido, precisa haver aumento de oposição, ou antagonismo, entre braços e pernas. Há conflito de direções, cada membro busca uma direção e, assim, o corpo se locomove.
Fonte: Arquivo pessoal, 2017.

É decisivo o papel que a oposição representa entre as partes do corpo no Balé Clássico, cuja técnica também é a base utilizada para o movimento da dança contemporânea. O que a presente pesquisa observa é que a técnica do Balé Clássico, desenvolvida em seus seiscentos anos de história, é baseada no princípio da tração, ou seja, força aplicada em sentidos opostos.

O bailarino faz, por exemplo, força contra o chão a partir dos pés, e contra o alto, a partir da cabeça, para conseguir a oposição máxima que tornará seu corpo mais longilíneo, diminuindo sua exposição à Gravidade.

Aliás, a luta do bailarino, cujo desejo é conservar-se em pé, contra a Força de Gravidade, cuja vocação é derrubá-lo, é a oposição primária e condição inevitável à criação na dança, já que igualmente imprescindível à estabilização do corpo humano sobre o solo.

Da graça e da expressão artística com que o bailarino enfrenta a luta contra a Gravidade, surge a técnica que permite ao corpo do bailarino clássico desafiar a Física na dança enquanto arte.

A oposição inicial que se dá entre o corpo do bailarino e o solo, essa oposição é compreendida, no presente trabalho, como uma projeção ou outro dimensionamento

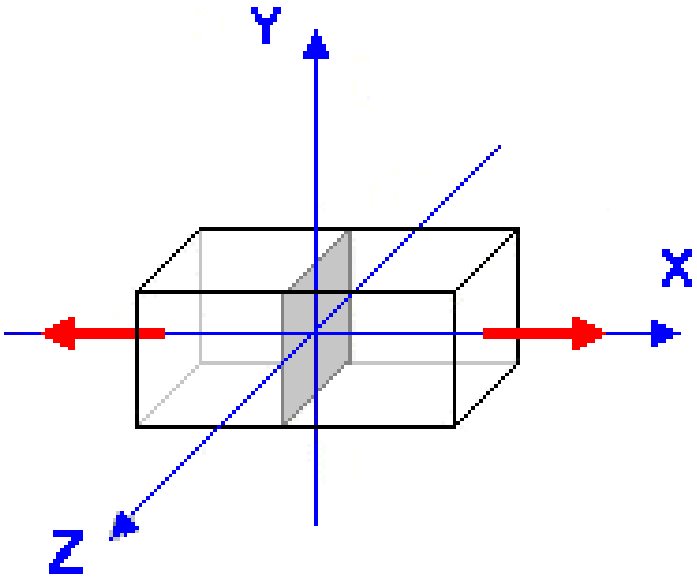
da mesma luta que se estabelece em todo e qualquer processo vital, inclusive no nível das potências infinitesimais, como abordado anteriormente, neste texto.

Tração, para a Física, é uma força exercida em direções opostas[49]. O conflito é parte inerente ao equilíbrio, e o equilíbrio se estabelece na diferença (tração) criada no embate entre forças distintas. Ou seja, a diferença, provocada pelo conflito, é o que equilibra.

O conflito, representado pela tração (essa força exercida em direções opostas), foi incorporado às técnicas da dança contemporânea e da dança clássica, sem que a percepção desse conflito como condição do equilíbrio, portanto do movimento e, portanto, da própria dança tenha sido formalmente demonstrada.

O conflito é parte inerente ao equilíbrio, e o equilíbrio se estabelece na diferença (tração) criada no embate entre forças distintas. Ou seja, a diferença, provocada pelo conflito, é o que equilibra.

Figura 1



Legenda: Um corpo é tracionado quando a força axial aplicada atua com o sentido dirigido para o seu exterior.

Fonte: Feola - Obra do próprio, GFDL, https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=5509189

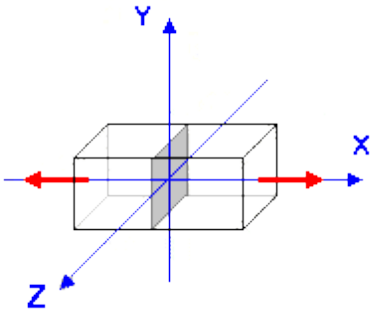
A tração é um recurso muito familiar ao homem, desde que as primeiras carroças foram puxadas. E dentre os muitos exemplos de tração mecânica com que o homem convive em seu cotidiano também está o elevador.

[49] WIKIPEDIA. Disponível em: < https://pt.wikipedia.org/wiki/Frequência >. Acesso em: 24/08/2017

"Um exemplo simples de corpo submetido ao esforço de tração é o do cabo dos elevadores, tracionado pelo peso do elevador e de seus ocupantes e pelo motor e aparatos que o puxam ou o mantêm estático em determinada posição"[50].

Aliás, *tração* é o princípio do trator, base da agricultura; base, portanto, da alimentação das populações mundiais. *Tração* é também a força que viabiliza na História o desenvolvimento da indústria da construção civil. A palavra trator, bom relembrar, tem sua origem no latim, e foi usada pela primeira vez 1896, a partir do uso anterior, feito em 1859, do termo "máquina de tração"[51].

Figura 2



Legenda: Um corpo é tracionado quando a força axial aplicada atua com o sentido dirigido para o seu exterior.

Fonte: Feola - Obra do próprio, GFDL, https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=5509189

Foto *Tração*



Legenda: Tração corporal, força aplicada em sentidos opostos entre braços, braço superior e perna apoiada, e entre cabeça e pé suspenso. Conflito de direções. Cada parte deseja ir em uma direção e isso, justamente, é o que permite o equilíbrio do corpo.

Fonte: Arquivo pessoal, 2017.

[50] LEXICOTECA-MODERNA ENCICLOPÉDIA UNIVERSAL. Lisboa: Círculo de leitores, 1985

[51] WIKIPEDIA. Disponível em < https://en.wikipedia.org/wiki/Tractor >. Acesso em: 24/08/17

O que a presente pesquisa observa é que o equilíbrio não é o que converge para o eixo, mas o que diverge dele. São as forças que buscam expansão que criam a tração necessária para o equilíbrio acontecer.

O corpo do bailarino é o corpo das diferenças. É pela diferença entre as partes, e seu conflito de direções, cada uma delas buscando a sua exterioridade, é pelo seu afastamento do eixo, paradoxalmente, que o eixo se equilibra como um todo, e o equilíbrio do todo se faz.

O balé incorpora, assim, a filosofia da diferença. O corpo do bailarino encarna a filosofia da diferença, cujos pilares iniciais são fincados por Nietzsche: “Nietzsche substitui o princípio da universalidade kantiana, bem como o princípio da semelhança, caro aos utilitaristas, pelo sentimento de diferença ou de distância”.[52]

A filosofia da contradição como meio de equilíbrio salta dos antagonismos da obra de Nietzsche para ganhar corpo naquele corpo que dança. O próprio corpo da filosofia nietzschiana é tracionado, resultante de diferenças de direções, como poderia ser resumido pela afirmação de Colli: "Nietzsche disse tudo e o contrário de tudo."[53]

2.2 Tensão, tônus e tempo

A tensão é parte do movimento. Sem tensão, não há tônus. “Mesmo quando os músculos estão em repouso, ainda persiste certo grau de tensão. Isso é chamado de tônus muscular.”[54]

Aqui, o presente trabalho faz uma interpolação com um outro campo do saber, para trazer da Física o conceito de *tensão*, segundo o qual “*tensão* é a grandeza que mede a força de tração.”[55]).

Esta dissertação retoma o pressuposto, conforme exposição feita no capítulo anterior, de que cada potência, seja ela infinitesimal ou, ao contrário, infinitamente

---

[52] DELEUZE, Giles. *Nietzsche e a filosofia*. Tradução de Ruth Joffily Dias e Edmundo Fernandes Dias. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1976. p.4.

[53] COLLI, G. *Nach Nietzsche*. Frankfurt: Europaische Verlagsanstalt, 1980, p.209.

[54] GUYTON, A.C. *Tratado de Fisiologia Médica*. 11a. ed. Rio de Janeiro: Elsevier, 2006, p. 82

[55] SERWAY, Raymond; JEWETT, John. *Physics for Scientists and Engineers with Modern Physics*, 7a. Edição. Boston: Broks/Cole Cengage Learning, 2008, p. 128.

imensa; cada potência possui sua própria frequência, em que a tensão se renova. Uma *singularidade* semelhante à da íris humana.

Graças a isso, cada corpo tem sua própria tensão de tração. Cada corpo precisará de uma quantidade de força diferente para fazer um mesmo movimento. O movimento se faz através da repetição de ciclos de tensão infinitesimais que se dá em uma determinada frequência; frequência essa que é medida em unidades de tempo: "Frequência é uma grandeza física que indica o número de ocorrências de um evento (ciclos, voltas, oscilações, etc.) em um determinado intervalo de tempo"[56].

Cada potência é uma frequência, cada frequência é a medida de uma certa ocorrência no tempo; aqui o presente trabalho propõe, ainda, que todo movimento é realizado a partir de uma *tensão-duração*, baseando-se no conceito da *duração* de Bergson, no que diz respeito ao caráter de permanente renovação que este conceito abriga.

O presente trabalho, à luz de Bergson (a quem é exclusivamente dedicado o próximo capítulo), apresenta o entendimento de que o movimento, que é estimulado por um tônus, que é uma *tensão-duração*; o movimento nunca se repete. Ou, nas palavras de Deleuze: "[...] a mais exata repetição, a mais rigorosa repetição, tem, como correlato, o máximo de diferença".[57]

A pesquisa, que ora é apresentada, parte destes pressupostos para buscar o conhecimento do *esforço justo* - que é a *tensão justa* para a realização do movimento - com o objetivo de estudar o reconhecimento do tempo próprio que cada potência possui, que em última análise é o que vai determinar a quantidade de esforço que essa potência precisa para se deslocar, para entrar em movimento.

A percepção da frequência como duração, ou seja, algo que se renova permanentemente como a *duração* de Bergson, que será vista em mais detalhe no próximo capítulo, inspirou a pesquisa que é apresentada a seguir, e que parte do entendimento que a tensão-duração, ao mesmo tempo em que não se repete - se diferencia dela mesma, portanto; introduz a percepção de unidade. Uma diferença e uma continuidade; uma diferença de si mesma e, ao mesmo tempo, a continuidade de

---

[56] WIKIPEDIA. Disponível em: < https://pt.wikipedia.org/wiki/Frequência >. Acesso em: 21/08/2017

[57] DELEUZE, Giles. *Diferença e Repetição*. Prefácio. Tradução: Luiz Orlandi, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal.

si como unidade que difere.

2.3 Pesquisa com elásticos

2.3.1 Metodologia

Esta pesquisa, que visa a verificar o acontecimento da *vontade de potência* no corpo, e retribui à filosofia de Nietzsche a corporeidade que ela exalta, tem como um dos aspectos curiosos da metodologia o fato de este estudo - de como o corpo se equilibra pela oposição das partes - ter sido feito ora ao som de música (Nietzsche), ora ao som da narração em inglês de The good and the Evil.

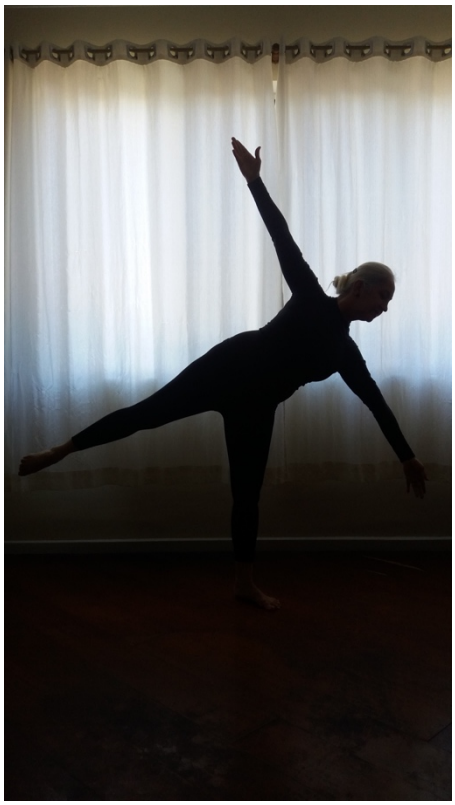
A comparação ao conceito de *vontade de potência*, que concedeu a este trabalho a licença artística e filosófica de intitular-se como “um conflito chamado dança”, fica por conta da luta travada entre as partes do corpo, cada qual mais impelida a *ser-se* enquanto diferença.

Cada uma das partes do corpo envolvidas no movimento, cada vez mais desejosa de ser o que ela é para viabilizá-lo. Perna desejando ser cada vez mais perna, contra o braço oposto, que precisa desempenhar seu papel, cada vez mais, para que o peso do corpo não o faça pender na direção da perna oposta. Cada parte do corpo, intensificada em ser o que é para assim contribuir para o equilíbrio do todo.

A ideia aqui não é dar utilidade ao conceito de *vontade de potência*, como se ele precisasse existir e ser bonzinho o suficiente, ao dar ao mundo um possível equilíbrio e, por essa virtude, ter o direito de ser.

A ideia aqui é simplesmente apresentar a investigação tal qual foi feita neste corpo, a partir do histórico que o empurra, enquanto engolfa o presente e se desenrola em devir. E o resultado que salta da observação feita fala, sim, de um equilíbrio do todo obtido pela oposição das partes e conflito de direções; de um corpo compreendido como um *plano de organização* do *caos*.

Foto *Tração invertida*



Legenda: Tração corporal, força aplicada em sentidos opostos entre braços, braço superior e perna apoiada, e entre cabeça e pé suspenso.
Fonte: Arquivo pessoal, 2017.

As verificações que ora são apresentadas foram feitas pelo uso de elásticos para:

1. Reconhecimento do tempo próprio, aqui compreendido como a própria *tensão-duração*, frequência em que o corpo se reconhece como diferença, considerando a hipótese acima levantada de que cada corpo tem sua própria tensão, sua própria quantidade específica de mobilização de força para a realização de movimento.
2. Reconhecimento do *esforço justo* ou *força justa* para a realização de um determinado movimento.
3. Para a criação de tração entre as partes; e no tronco, isoladamente.

O elástico só se *atualiza* como elástico quando é esticado, quando uma força é aplicada, simultaneamente, em direções opostas, colocando as duas pontas desse elástico sob tensão, esticado em sentidos divergentes.

Aliás, a natureza do material escolhido – o elástico - traduz o meu entendimento, adquirido através de sua observação na prática do Balé Clássico, sobre como o corpo se estabiliza como plano, capaz até de desafiar outros planos, consolidadamente organizados, como aqui diremos que o é a Gravidade.

2.3.2 Elásticos

A primeira investigação com os elásticos foi feita através de um círculo obtido pela amarração de suas duas pontas. A primeira investigação foi feita pela colocação dos pulsos em oposição sob esforço de tração. Este estudo levou à identificação do que aqui é chamado de *tensão-duração* deste corpo específico, o tempo, a frequência dos ciclos de tensão deste corpo.

Foto *Tensão*



Legenda: O elástico ajuda a verificar a tensão justa para que o antagonismo aconteça.
Fonte: Arquivo pessoal, 2017.

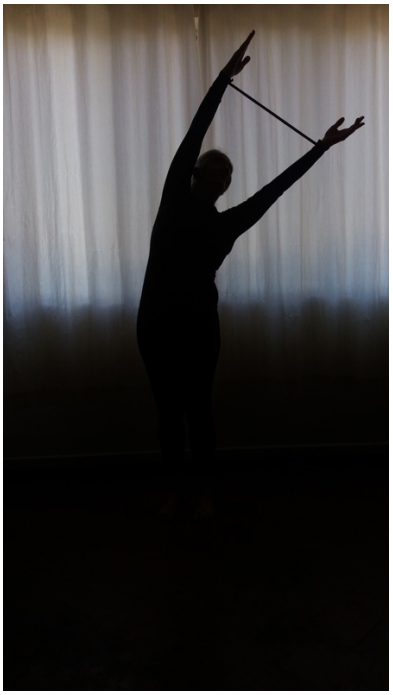
A segunda, no tronco, criando nele uma força de tração, através da pressão da cabeça, para cima, contra o elástico, numa de suas pontas; e da pressão concomitante do cóccix, para baixo, na outra ponta, colocando o tronco sob *força elástica* divergente.

Foto *Tração do tronco*



Legenda: O elástico cria tensão de antagonismo entre a cabeça e a pelve. Essa tensão é que gera o tronco ereto.
Fonte: Arquivo pessoal, 2017.

Foto *Tração corpo-membros superiores*

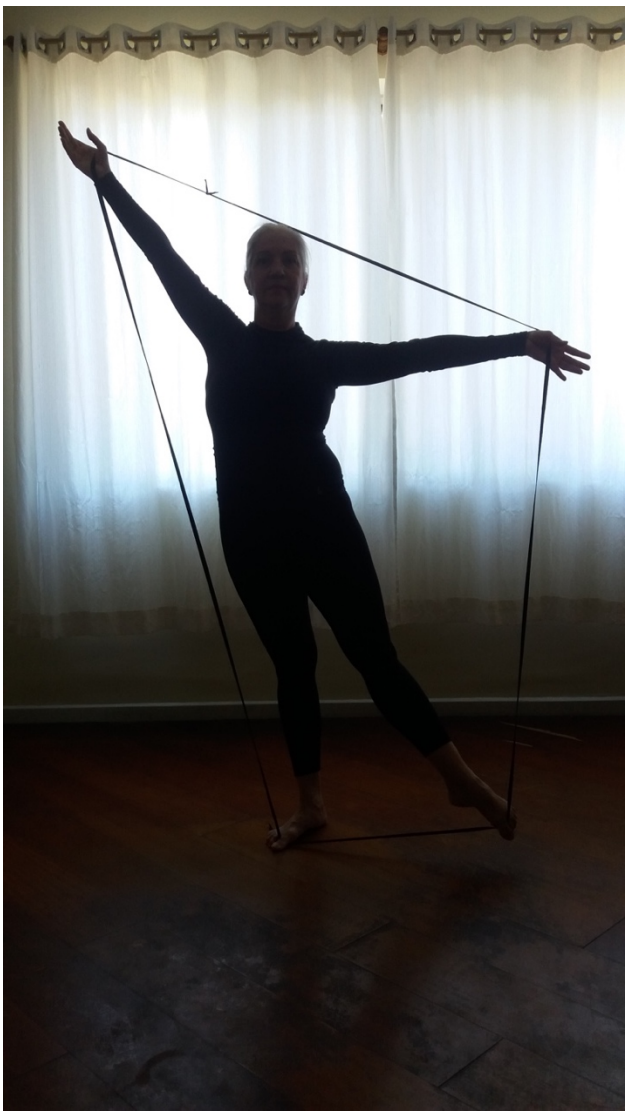


Legenda: O elástico indica a tensão que o corpo faz em cada movimento da dança. Note que, entre os ombros e as mãos, também há antagonismo. O ombro deseja ficar, e a mão quer se lançar.
Fonte: Arquivo pessoal, 2017.

Outros exemplos de oposição muscular são obtidos através do Pilates, modalidade de ativação corpórea que faz uso de molas para aumentar a força de tração, ou seja, a força aplicada em sentidos opostos.

A técnica desenvolvida por Joseph Pilates (1883-1967) é amplamente disseminada hoje, no mundo, tendo influência indireta nas mais variadas atividades, já que pessoas de diferentes campos de atuação fazem Pilates. Mas, sobretudo na dança, o Pilates tem influência pontual. (O que ganha especial importância quando lembramos o quanto o balé clássico é conservador no que diz respeito a acolher qualquer outra técnica que não seja estritamente da tradição clássica).

Foto *Tração múltipla*



Legenda: O elástico indica o mapeamento da tensão entre todos os membros, nesta posição. Há equilíbrio, porque há antagonismo.
Fonte: Arquivo pessoal, 2017.

Termina, aqui, a observação do movimento a partir do conceito de *vontade de potência* em Nietzsche. Como vimos, o antagonismo, conceito subjacente ao de *vontade de potência*, perpassa toda estrutura corporal em seu esforço de deslocamento. A dança, então, adquire contornos de uma fisiologia da vontade de potência, quando compreendida pelo ponto de vista nietzschiano.

3 BERGSON

A partir deste capítulo, nos concentraremos na questão da percepção do tempo e evocaremos para tal reflexão o pensamento de Henri Bergson, e ainda mais especificamente a contribuição legada em *O pensamento e o movente*, embora sua obra, como um todo, seja resgatada, em diversas passagens, nesta delicada tarefa de colocar a arte na perspectiva da *duração*.

A partir dos conceitos de *intuição* e *duração* de Bergson, investigaremos, então, os possíveis impactos, e uma possível alteração da experiência estética, que uma tal filosofia possa proporcionar no ato dança.

A pergunta mais geral a que procuramos dar resposta é: a *intuição da duração* pode alterar a experiência estética?

Henri Bergson é o filósofo que no início do século XX faz erigir a *intuição* como método filosófico. Não sem que o vocábulo escolhido para o conceito tenha causado incômodo e confusão, o que de fato causou, como o próprio Bergson relata: “"Intuição" é, aliás, uma palavra frente à qual hesitamos longamente. De todos os termos que designam um modo de conhecimento, ainda é o mais apropriado; e, no entanto, presta-se à confusão”. A filosofia fazia seus esforços para se discernir de qualquer coisa que não se aproximasse do pensamento racional, como até hoje o faz.

A intuição bergsoniana, “a visão direta do espírito pelo espírito”, é o método pelo qual o pensador propõe a investigação do tempo como *duração*, “uma sucessão que não é justaposição, um crescimento por dentro, o prolongamento ininterrupto do passado num presente que avança sobre o porvir”.

A percepção do tempo, em suas *diferenças de natureza*, altera a experiência estética para quem executa e para quem aprecia? É aqui que entra a *intuição* no fazer artístico. E é pela forma como a percepção do tempo, proposta por Bergson, pode alterar a experiência estética, que a *intuição bergsoniana* nos interessa na presente Dissertação.

Aqui, então, já podemos iniciar um paralelo com a filosofia bergsoniana, que ajudará a compreender o corpo que dança como aquele que pode ter uma percepção do tempo intuitificada e intuitificante, uma percepção do tempo materializada, especialmente numa experiência coreografada, e nos perguntarmos se é possível que ambos os eventos se dêem concomitantemente e o que acontece como decorrência disso.

Começamos a examinar a questão, aqui, já a partir desta afirmação de Bergson: “Numerosos são os filósofos que sentiram a incapacidade do pensamento conceitual em atingir o fundo do espírito”, que pode ser perfeitamente parafraseada para o entendimento do que acontece na dança, se dissermos que: numerosos são os bailarinos que sentem a incapacidade do movimento conceitual em atingir o fundo do espírito. E há, de fato, um processo de racionalização da dança em curso, como veremos logo adiante.

Voltando ao objetivo deste capítulo, outra forma de colocá-lo é descrevê-lo a partir de seu interesse sobre a relação do bailarino com o tempo e como a experiência temporal afeta sua expressão. E investigá-lo, por exemplo, à luz do que ocorre na relação do bailarino com o tempo quando lhe é atribuída a tarefa de memorizar uma coreografia. Um dos recursos de que “a inteligência”, como Bergson a conceitua, lança mão, imediatamente, é a contagem do tempo, como forma de organizar, controlar, decodificar e, finalmente, controlar a informação.

> [...] o tempo intelectualizado é espaço, que a inteligência trabalha sobre o fantasma da duração, e não sobre a própria duração, que a eliminação do tempo é o ato habitual, normal, banal, de nosso entendimento, que a relatividade de nosso conhecimento do espírito provém precisamente disso e que, desde então, para passar da intelecção à visão, do relativo ao absoluto, não há que sair do tempo (já saímos dele); cabe, pelo contrário, reinserir-se na duração e recuperar a realidade na mobilidade que é a sua essência.[58]

Dança e música são duas formas de arte que se desenvolvem sobre uma base temporal. É certo que o cinema também o faz, se considerarmos as sete artes propostas por Ricciotto Canudo[59], mas as diferenças entre essas três artes, no que diz respeito à sua relação com o tempo, não poderia ser sequer sondada no presente trabalho sem que tão extensa empreitada colocasse em risco o escopo da presente Dissertação; sem que tamanha tarefa nos desviasse do interesse imediato da

---

[58] BERGSON, Henri. *O pensamento e o movente*. Tradução de Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 27. O texto em língua estrangeira é: “le temps intellectualisé est espace, que l'intelligence travaille sur le fantôme de la durée, mais non pas sur la durée même, que l'élimination du temps est l'acte habituel, normal, banal, de notre entendement, que la relativité de notre connaissance de l'esprit vient précisément de là, et que dès lors, pour passer de l'intellection à la vision, du relatif à l'absolu, il n'y a pas à sortir du temps (nous en sommes déjà sortis) ; il faut, au contraire, se replacer dans la durée et ressaisir la réalité dans la mobilité qui en est l'essence”.

[59] Teórico e crítico de cinema pertencente ao futurismo italiano, elaborou o *Manifesto das Sete Artes* que acrescenta o cinema à lista de Hegel, em 1923, ano em que passa a vigorar a seguinte listagem das artes: Arquitetura, Escultura, Pintura, Música, Dança, Poesia e Cinema.

reflexão ora apresentada, a saber, o corpo que dança e suas relações de antagonismo material e temporal., a saber, o corpo que dança e suas relações de antagonismo material e temporal.

Dança e música são duas formas de arte que se desenvolvem sobre uma base temporal medida em minutos e segundos, majoritariamente. E, aqui, começamos a compreender a espacialização da *duração* que corre na dança.

Tendo apresentado como um dos objetivos principais deste capítulo a investigação da hipótese de uma tração temporal, ou seja, a força movente surgida da diferença e simultaneidade entre o tempo percebido como *duração* e o tempo da "execução" em passos coreografados no tempo da música, torna-se crucial prosseguiremos agora penetrando o conceito de *diferença de natureza*, que nos ajudará a pontuar a questão.

Ao descrever seu entendimento da *intuição* bergsoniana como método filosófico Deleuze descreve a *diferença de natureza* como um dos atos de tal método, contribuindo para a compreensão não só da intuição deslocada de um possível caráter pejorativo que as necessidades de afirmação intelectual da comunidade de pensadores poderia lhe impor, mas também permitindo que algo como um passo a passo pudesse viabilizar a aplicação de tais atos para os desejosos de abordar problemas filosóficos de um ponto de vista que, não sendo estritamente científico também não deixa de ser perfeitamente racional.

Assim, nos dirá Deleuze, que:

> Bergson distingue essencialmente três espécies de atos, os quais determinam regras do método: a primeira espécie concerne à posição e à criação de problemas; a segunda, à descoberta de verdadeiras diferenças de natureza; a terceira, à apreensão do tempo real. É mostrando como se passa de um sentido a outro, e qual é "o sentido fundamental", que se deve reencontrar a simplicidade da intuição como ato vivido, podendo-se assim responder à questão metodológica geral.[60]

[60] DELEUZE, Gilles. *Bergsonismo*. Tradução Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 1999. p. 8.
O texto em língua estrangeira é: "Bergson distingue essentiellement trois espèces d'actes, qui déterminent des règles de la méthode : la première concerne la position et la création des problèmes ; la seconde, la découverte des véritables différences de nature ; la troisième, l'appréhension du temps réel. C'est en montrant comment on passe d'un sens à l'autre, et quel est « le sens fondamental», qu'on doit retrouver la simplicité de l'intuition comme acte vécu, pour répondre à la question méthodologique générale".

A questão da *intuição* sempre esteve presente em Bergson como uma faculdade que permite à consciência a sua coincidência com o objeto. Quaisquer etapas que se erijam entre o observador e o objeto no processo mesmo de observação colocam em risco a natureza da intuição, que diferentemente da abordagem desse recurso conhecido como inteligência não precisa passar pelas etapas a ela características, quais sejam, a análise e a decodificação.

Quaisquer etapas que se levantem entre a observação e o objeto, subtraem da intuição seu caráter próprio, levando a mesma a uma espacialização feita por essas etapas, algo comparável ao que se sucede entre o tempo e a *duração*, sendo a segunda uma espécie, ela mesma, de intuição. Assim, esclarece Bergson:

> A intuição de que falamos, então, versa antes de tudo sobre a duração interior. Apreende uma sucessão que não é justaposição, um crescimento por dentro, o prolongamento ininterrupto do passado num presente que avança sobre o porvir. É a visão direta do espírito pelo espírito. Nada mais de interposto; nada de refração através do prisma do qual uma das faces é espaço e a outra é linguagem. Ao invés de estados contíguos a estados, que se tornarão palavras justapostas a palavras, eis a continuidade indivisível e, por isso mesmo, substancial do fluxo da vida interior. Intuição, portanto, significa primeiro consciência, mas consciência imediata, visão que mal se distingue do objeto visto, conhecimento que é contato e mesmo coincidência. - É, em segundo lugar, consciência alargada, premendo contra os bordos de um inconsciente que cede e que resiste, que se rende e que se retoma: através de alternâncias rápidas de obscuridade e de luz, faz-nos constatar que o inconsciente está aí; contra a estrita lógica, afirma que por mais que o psicológico seja algo consciente, há não obstante um inconsciente psicológico.[61]

[61] BERGSON, Henri. *O pensamento e o movente*. Tradução de Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 30. O texto em língua estrangeira é:" L'intuition dont nous parlons porte donc avant tout sur la durée intérieure. Elle saisit une succession qui n'est pas juxtaposition, une croissance par le dedans, le prolongement ininterrompu du passé dans un présent qui empiète sur l'avenir. C'est la vision directe de l'esprit par l'esprit. Plus rien d'interposé ; point de réfraction à travers le prisme dont une face est espace et dont l'autre est langage. Au lieu d'états contigus à des états, qui deviendront des mots juxtaposés à des mots, voici la continuité indivisible, et par là substantielle, du flux de la vie intérieure. Intuition signifie donc d'abord conscience, mais conscience immédiate, vision qui se distingue à peine de l'objet vu, connaissance qui est contact et même coïncidence. – C'est ensuite de la conscience élargie, pressant sur le bord d'un inconscient qui cède et qui résiste, qui se rend et qui se reprend : à travers des alternances rapides d'obscurité et de lumière, elle nous fait constater que l'inconscient est là ; contre la stricte logique elle affirme que le psychologique a beau être du conscient, il y a néanmoins un inconscient psychologique."

Sendo tamanha a facilidade com que confundimos a natureza do que elegemos como objeto de observação filosófica, antes de tratar propriamente em como a falta de discernimento entre a diferença de natureza do tempo se instala no processo dança e as afecções que disso decorre para a experiência estética, gostaríamos de nos debruçar com um pouco mais de detalhe nas ponderações feitas por Bergson sobre este que é um conceito essencial em sua filosofia.

É importante lembrar que o pensamento de Bergson é extensamente penetrado por dualismos, em todo o seu encadeamento. Ao longo de sua obra, veremos o filósofo laureado por um prêmio de matemática ao vencer um concurso em que a disputa constituía-se na solução de um problema de Pascal, construir a tensão de sua filosofia em torno da tração que esses dualismos por si mesmos criavam.

Dualismos, esses, que tornaram-se célebres até como títulos de suas obras, sendo *Matéria e memória* um deles. Outros, oportunamente apontados por Deleuze, são: “duração-espaço, qualidade-quantidade, heterogêneo-homogêneo, contínuo-descontínuo, as duas multiplicidades, lembrança-percepção, contração-distensão, instinto-inteligência, as duas fontes etc.”[62]

Na medida em que este trabalho contempla uma investigação do instituto do *antagonismo*, em especial em como ele se instala no corpo que dança, o binômio intuição-inteligência é o que nos ajudará a analisar o problema da força movente que tal antagonismo é capaz de criar, conforme o entendimento que levaria Nietzsche a desenvolver seu conceito de *vontade de potência*.

3.1 Diferença de natureza

> O erro capital, o erro que, remontando da psicologia à metafísica, acaba por nos ocultar o conhecimento do corpo assim como o do espírito, é o que consiste em ver apenas uma diferença de intensidade, e não de natureza [...].[63]

[62] DELEUZE, Gilles. *Bergsonismo*. Tradução Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 1999. p. 14.

[63] BERGSON, Henri. *Matéria e memória.* Tradução Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1990. p. 69. O texto em língua estrangeira é: L'erreur capitale, l'erreur qui, remontant de la psychologie à la métaphysique, finit par nous masquer la connaissance du corps aussi bien que celle de l'esprit, est celle qui consiste à ne voir qu'une différence d'intensité, au lieu d'une différence de nature, entre la perception pure et le souvenir.

O pensamento bergsoniano faz surgir novas reflexões sobre a questão da diferença. Não só porque estabelece que a diferença tem duas faces, ou seja, existem diferenças de grau e diferenças de natureza, mas porque estabelece a própria diferença como algo que tem seu Ser, o que representa uma abordagem ontológica para o problema da diferença.

"Mas, por outro lado, se o ser das coisas está de um certo modo em suas diferenças de natureza", diz Deleuze, "podemos esperar que a própria diferença seja alguma coisa, que ela tenha uma natureza, que ela nos confiará enfim o Ser."[64]

Bergson parece ter escolhido, no entanto, uma diferença fundamental: aquela que se estabelece entre duração e espaço, que segundo Deleuze é a principal divisão do bergsonismo, entendendo divisão como o exercício do método dialético, ou seja, diairesis. "Todos os outros dualismos a implicam, dela derivam ou nela terminam".[65] E quando esta questão for tratada em associação com a dança, no capítulo 4 desta Dissertação, veremos o quanto ela também é decisiva para as afecções articuladas com a experiência estética criada em estado de permanente movimento, onde a diferença de natureza mais presente é a percepção do tempo; ora como duração, ora como tempo espacializado nos passos de uma coreografia.

Mas se é importante lembrar do papel-chave que cumpre este conceito em sua filosofia, também é relevante destacar, aqui, que a filosofia de Bergson propõe um método de abordagem para os problemas filosóficos, que percorrem pelo menos três etapas entre a identificação de problemas reais, o entendimento da natureza verdadeira de alguma coisa e a observação dessa natureza em sua relação com o tempo, mais do que com o espaço.

E percebemos a importância estratégica do ato de estabelecimento da diferença de naturezas quando o vemos servir ao primeiro ato, ajudando a separar problemas falsos e problemas verdadeiros e porque, da mesma forma, vai contribuir para a aplicação do terceiro ato, que é quando o problema é considerado mais em sua relação com o tempo.

Sem diferenciarmos tempo de espaço - a mais basilar diferenciação de natureza da filosofia bergsoniana - sequer o que é tempo será percebido, condição

---

[64] DELEUZE, Gilles. *Bergsonismo*. Tradução Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 1999. p. 95. O texto em língua estrangeira é:

[65] Ibid. p. 22. O texto em língua estrangeira é: "Toutes les autres divisions, tous les autres dualismes l'impliquent, en dérivent ou y aboutissent."

preliminar para que possamos expor qualquer questão a ele, considerando mais o problema em função do tempo, como propõe a terceira regra do método bergsoniano.

Neste sentido, cabe remontar ao que Bergson definiu como espaço, e àquilo ao que o filósofo entende por tempo. Deleuze diz, ao interpretar Bergson em seu clássico livro que leva o nome de Bergsonismo, obra exclusivamente dedicada, como antecipa o nome, ao pensamento do autor de *A evolução criadora*: “Em resumo, chamaremos objeto, objetivo, não só o que se divide, mas o que não muda de natureza ao dividir-se. É, portanto, o que se divide por diferenças de grau”.[66]

Ou, ainda, como o próprio Bergson define em Matéria e Memória: “Em se tratando do espaço, pode-se levar a divisão tão longe quanto se queira; com isso não se altera em nada a natureza do que se divide.”[67]

Se, por um lado, ambas as citações acima definem o entendimento bergsoniano do que seja espaço, para apreendermos sua compreensão de duração, ou seja, a forma como entende o tempo, podemos recorrer, uma vez mais, à interpretação de Deleuze:

> Consideremos um pedaço de açúcar: há uma configuração espacial, mas sob esse aspecto nós só apreenderemos tão-somente diferenças de grau entre esse açúcar e qualquer outra coisa. Contudo, há também uma duração, um ritmo de duração, uma maneira de ser no tempo, que se revela pelo menos em parte no processo da dissolução, e que mostra como esse açúcar difere por natureza não só das outras coisas, mas primeiramente e sobretudo de si mesmo. Essa alteração se confunde com
> a essência ou a substância de uma coisa; é ela que nós apreendemos, quando a pensamos em termos de Duração. A esse respeito, a famosa fórmula de Bergson "devo esperar que o açúcar se dissolva" tem um sentido ainda mais amplo do que aquele dado a ela pelo contexto. Ela significa que minha própria duração, tal como eu a vivo, por exemplo, na impaciência das minhas esperas, serve de revelador para outras durações que pulsam com outros ritmos, que diferem por natureza da minha. E a duração é sempre o lugar e o meio das diferenças de natureza, sendo inclusive o conjunto e a multiplicidade delas, de modo que só há diferenças de natureza na duração - ao passo que o espaço é tão-somente o lugar, o meio, o conjunto das diferenças de grau.[68]

---

[66] DELEUZE, Gilles. *Bergsonismo*. Tradução Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 1999. p. 30. O texto em língua estrangeira é: “Bref, on appellera objet, objectif, non seulement ce qui se divise, mais ce qui ne change pas de nature en se divisant. C'est donc ce qui se divise par différences de degré”.

[67] BERGSON, HENRI. *Matéria e memória.* Tradução Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p. 242

[68] DELEUZE, Gilles, op. cit., nota 66, p. 22. O texto em língua estrangeira é: “Soit un morceau de sucre: il a une configuration spatiale, mais sous cet aspect, nous ne saisirons jamais que des différences de degré entre ce sucre et toute autre chose. Mais il a aussi une durée, un rythme de durée, une manière

Na medida em que Bergson afirma que a má colocação dos problemas constitui um erro de partida na abordagem de uma questão – que abate não só a filosofia, mas igualmente a ciência, em seu entendimento, ele vai propor meios de certificação de que o problema não seja, ele mesmo, e desde o início de qualquer investigação, o impedimento para uma solução, pelo simples fato de ter sido elaborado de maneira enganosa. A diferenciação da natureza das coisas é o que ele oferece como possibilidade de identificação de falsos problemas e problemas mal colocados.

Ainda sobre a natureza das diferenças, dirá Deleuze que “as diferenças de grau, aquelas que se dão sem que a natureza do objeto seja transformada, são o mais baixo grau da Diferença; e as diferenças de natureza são a mais elevada natureza da Diferença.”[69]

Bergson é o filósofo da diferença, na obra de Deleuze. Tamanha é a importância da colaboração do bergsonismo para o entendimento da questão da diferença, que Deleuze, na mesma obra, vai dizer que “A noção de diferença deve lançar uma certa luz sobre a filosofia de Bergson, mas, inversamente, o bergsonismo deve trazer a maior contribuição para uma filosofia da diferença.”[70]

O entendimento da diferença, então, vai mesclar-se com o estabelecimento de um outro conceito fundamental do que viria a se tornar o bergsonismo. Trata-se do élan vital, ou impulso. A ideia de um desdobramento que se dá de uma forma distributiva já figura na obra-emblema do filósofo, *A evolução criadora*.

Bergson vai dizer: "A essência de uma tendência vital é desenvolver-se em forma de feixe, criando, tão-só pelo fato do seu crescimento, direções divergentes

---

d'être au temps, qui se révèle au moins en partie dans Je processus de sa dissolution, et qui montre comment ce sucre diffère en nature non seulement des autres choses, mais d'abord et surtout de lui-même. Cette altération qui ne fait qu'un avec l'essence ou la substance d'une chose, c'est elle que nous saisissons, quand nous la pensons en termes de Durée. A cet égard, la fameuse formule de Bergson “je dois attendre que le sucre fonde” a un sens encore plus large que le contexte ne lui prête (1). Elle signifie que ma propre durée, telle que je la vis par exemple dans l'impatience de mes attentes, sert de révélateur à d'autres durées qui battent sur d'autres rythmes, qui different en nature de la mienne. Et toujours la durée est le Heu et le milieu des différences de nature, elle en est même l'ensemble et la multiplicité, il n'y a de différences de nature que dans la durée - tandis que J'espace n'est que le lieu, le milieu, l'ensemble des différences de degré.”

[69] DELEUZE, Gilles. *Bergsonismo*. Tradução Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 1999. p. 74. O texto em língua estrangeira é: “Les différences de degré sont le plus bas degré de la Différence; les différences de nature sont la plus haute nature de la Différence”.

[70] Ibid. p. 95.

entre as quais se distribuirá o impulso".[71]

Mas o que é o impulso ou o élan vital? Pergunta Deleuze, ao indicar, igualmente, na resposta que dá à questão, o lugar da dicotomia ou da dissociação na filosofia bergsoniana:

> O que Bergson quer dizer quando fala em impulso vital? Trata-se sempre de uma virtualidade em vias de atualizar-se, de uma simplicidade em vias de diferenciar-se, de uma totalidade em vias de dividir-se: a essência da vida é proceder "por dissociação e desdobramento", por "dicotomia".[72]

3.2 Duração

Sendo o tempo para Bergson um permanente desdobramento, e que por isso foi levado a chamá-lo de *duração*; sendo o tempo a referência em torno da qual, para o bergsonismo, os problemas devem ser considerados (mais do que em relação ao espaço); e sendo a diferença de natureza a mais importante das diferenças e a que se atesta frente ao tempo, então para que a diferença seja compreendida o esforço de compreensão da duração precisa ser feito em relação ao tempo, razão pela qual o conceito passa a ser tematizado no presente subcapítulo desta Dissertação.

> E é bem isso que Bergson denomina duração […] a duração é o que difere ou o que muda de natureza, a qualidade, a heterogeneidade, o que difere de si mesmo. O ser do pedaço de açúcar se definirá por uma duração, por um certo modo de durar, por uma certa distensão ou tensão da duração.[73]

Se a duração for o que difere de si, como indica Deleuze na citação acima, o instituto da diferença tem uma importância decisiva para o conceito bergsoniano de *duração*. Ou como quer Benda, “os ‘Estados’, as ‘coisas prontas’, os fenômenos ‘idênticos a si mesmos’, durante um certo tempo, são ficções da Inteligência. A

---

[71] BERGSON, Henri. *A evolução criadora*. Tradução de Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 109. O texto em língua estrangeira é: “L'essence d'une tendance vitale est de se développer en forme de gerbe, créant, par le seul fait de sa croissance, des directions divergentes entre lesquelles se partagera l'élan”.

[72] DELEUZE, Gilles. *Bergsonismo*. Tradução Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 1999. p. 75. O texto em língua estrangeira é: “Que veut dire Bergson, quand il parle d'élan vital ? Il s'agit toujours d'une virtualité en train de s'actualiser, d'une simplicité en train de se différencier, d'une totalité en train de se diviser : c'est l'essence de la vie, de procéder « par dissociation et dédoublement », par «dichotomie».

[73] Idem. *L'île déserte et autres textes*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2002. p. 26. O texto em língua estrangeira é: “Et c’est bien que Bergson appele la durée […], la durée est ce qui diffère ou ce qui change de nature, la qualité, l’hétérogénéité, ce qui diffère avec soi”.

realidade é ‘mobilidade incessante’."[74]

A duração está associada ao que Bergson em “O pensamento e o movente” chama de mudança pura, mantendo a ideia de mobilidade, o que, no capítulo IV da presente Dissertação de Mestrado será articulado com o movimento do corpo que dança e à perspectiva de que esse movimento possa ser compreendido como duração. Bergson vai dizer:

> [...] A mudança pura, a duração real, é algo espiritual ou impregnado de espiritualidade. A intuição é o que atinge o espírito, a duração, a mudança pura. Sendo o espírito seu domínio próprio, ela desejaria ver nas coisas, mesmo materiais, sua participação na espiritualidade.[75]

Ao pensar a duração frente aos estados psicológicos, Bergson vai introduzir uma nova perspectiva desse conceito fundamental em sua filosofia. E colocar as emoções como o contínuo que em sua obra elas representam:

> Se nossa existência fosse composta por estados separados cuja síntese tivesse que ser feita por um “eu” impassível, não haveria duração para nós. Pois um eu que não muda, não dura, e um estado psicológico que permanece idêntico a si mesmo enquanto não é substituído pelo estado seguinte tampouco dura. Assim sendo, podemos alinhar à vontade esses estados uns ao lado dos outros sobre o “eu” que os sustenta, esses sólidos enfileirados no sólido nunca resultarão na duração que flui. A verdade é que obtemos assim uma imitação artificial da vida interior, um equivalente estático que se prestará melhor às exigências da 1ógica e da linguagem, justamente porque o tempo real terá sido dele eliminado. Mas, quanto à vida psicológica, tal como se desenrola por sob os símbolos que a recobrem, percebe-se sem dificuldade que o tempo é o tecido mesmo de que ela é feita.[76]

---

[74] BENDA, Julien. *Le bergsonisme ou une philosophie de la mobilité*. Tradução nossa. Paris: Mercure de France, 1912. p. 14. O texto em língua estrangeira é: “Les « états », les choses « toutes faites », les phénomènes « identiques à eux-mêmes » pendant un certain temps, sont des fictions de l'Intelligence. La réalité est « incessante mobilité»”.

[75] BERGSON, Henri. *O pensamento e o movente*. Tradução de Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 235. O texto em língua estrangeira é: “Bref, le changement pur, la durée réelle, est chose spirituelle ou imprégnée de spiritualité. L'intuition est ce qui atteint l'esprit, la durée, le changement pur. Son domaine propre étant l'esprit, elle voudrait saisir dans les choses, même matérielles, leur participation à la spiritualité”.

[76] Idem. *A evolução criadora*. Tradução de Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 4. O texto em língua estrangeira é: “Si notre existence se composait d'états séparés dont un « moi » impassible eût à faire la synthèse, il n'y aurait pas pour nous de durée. Car un moi qui ne change pas ne dure pas, et un état psychologique qui reste identique à lui-même tant qu'il n'est pas remplacé par l'état suivant ne dure pas davantage. On aura beau, dès lors, aligner ces états les uns à côté des autres sur le « moi » qui les soutient, jamais ces solides enfilés sur du solide ne feront de la durée qui coule. La vérité est qu'on obtient ainsi une imitation artificielle de la vie intérieure, un équivalent statique qui se prêtera mieux aux exigences de la logique et du langage, précisément parce qu'on en aura éliminé le temps réel. Mais quant à la vie psychologique, telle qu'elle se déroule sous les symboles qui la recouvrent, on s'aperçoit sans peine que le temps en est l'étoffe même”.

3.2.1 Multiplicidade das durações

Na filosofia de Bergson, a *duração* não só introduz a ideia de continuidade, mas de multiplicidade. Como conhecer a duração em seu contínuo e em sua multiplicidade é o que vai levar o autor a criar o método da intuição. Intuição difere de análise, como veremos adiante, no segmento dedicado exclusivamente ao conceito que, no bergsonismo é o que viabiliza a pedra fundamental da obra, a *duração*. O que Bergson propõe é um mergulho na intuição para que a apreensão dessas inúmeras durações seja possível:

> Se, em lugar de pretender analisar a duração (ou seja, no fundo, fazer sua síntese com conceitos), instalamo-nos primeiramente nela por um esforço de intuição, teremos o sentimento de uma certa tensão bem determinada, cuja própria determinação aparece como uma escolha entre uma infinidade de durações possíveis. Perceberemos então numerosas durações, tantas quanto queiramos, todas muito diferentes umas das outras [...][77]

Bergson empreende, em contraposição, o exercício de imaginar a possibilidade de que a duração não fosse múltipla. “A rigor, poderia não existir nenhuma outra duração além da nossa, como poderia não haver no mundo nenhuma outra cor além do alaranjado, por exemplo.”[78] E cria uma analogia com a percepção da cor, indicando o misto que ela representa, todo o espectro em que ela se alonga, como um paralelo à percepção da duração que experimentamos desde o nascimento.

> Mas, assim como uma consciência à base de cor que simpatizasse interiormente com o alaranjado, ao invés de percebê-lo exteriormente, se sentiria tomada entre vermelho e amarelo e talvez pressentisse mesmo, por sob essa última cor, todo um espectro no qual se prolonga naturalmente a
>
> continuidade que vai do vermelho para o amarelo, assim também a intuição

---

[77] BERGSON, Henri. *O pensamento e o movente*. Tradução de Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 215. O texto em língua estrangeira é: “Mais si, au lieu de prétendre analyser la durée (c'est-à-dire, au fond, en faire la synthèse avec des concepts), on s'installe d'abord en elle par un effort d'intuition, on a le sentiment d'une certaine *tension* bien déterminée, dont la détermination même apparaît comme un choix entre une infinité de durées possibles. Dès lors on aperçoit des durées aussi nombreuses qu'on voudra, toutes très différentes les unes des autres […]”.

[78] Ibid. p. 217. O texto em língua estrangeira é: “À la rigueur il pourrait n'exister d'autre durée que la nôtre, comme il pourrait n'y avoir au monde d'autre couleur que l'orangé, par exemple”.

> de nossa duração, bem longe de nos deixar suspensos no vazio como o faria a pura análise, nos põe em contato com toda uma continuidade de durações que nos cabe procurar seguem, quer para baixo, quer para o alto: em ambos os casos podemos nos dilatar indefinidamente por um esforço cada vez mais violento em ambos os casos nos transcendemos a nos mesmos.[79]

A multiplicidade é a existência de múltiplos que, na filosofia bergsoniana, levará à investigação de uma questão a ela intrinsecamente associada: a coexistência.

3.2.2 Coexistência dos tempos

Bergson entende que passado, presente e futuro coexistem; tal coexistência é a própria duração, nos dirá Deleuze em mais um texto dedicado ao autor de *A evolução criadora*. Os tempos do tempo, ou seja, o que foi, o que é e o que será, para ele, não foi, não é e não será de forma estanque. A *duração* é justamente o oposto de tal possibilidade. A diferença entre passado, presente e futuro é tão somente uma diferença de grau:

> […] o passado coexiste consigo como presente: a duração é tão-somente essa própria coexistência, essa coexistência de si consigo. Logo, o passado e o presente devem ser pensados como dois graus extremos coexistindo na duração, graus que se distinguem, um pelo seu estado de distensão, o outro por seu estado de contração. Uma metáfora célebre nos diz que, a cada nível do cone, há todo o nosso passado, mas em graus diferentes: o presente é somente o grau mais contraído do passado.[80]

---

[79] BERGSON, Henri. *O pensamento e o movente*. Tradução de Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. O texto em língua estrangeira é: “Mais de même qu'une conscience à base de couleur, qui sympathiserait intérieurement avec l'orangé au lieu de le percevoir extérieurement, se sentirait prise entre du rouge et du jaune, pressentirait même peut-être, au-dessous de cette dernière couleur, tout un spectre en lequel se prolonge naturellement la continuité qui va du rouge au jaune, ainsi l'intuition de notre durée, bien loin de nous laisser suspendus dans le vide comme ferait la pure analyse, nous met en contact avec toute une continuité de durées que nous devons essayer de suivre soit vers le bas, soit vers le haut : dans les deux cas nous pouvons nous dilater indéfiniment par un effort de plus en plus violent, dans les deux cas nous nous transcendons nous-mêmes.”

[80] DELEUZE, Gilles. *L'île déserte et autres textes*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2002. p. 31. O texto em língua estrangeira é: “[…] le passé coexiste avec lui-même comme présent: la durée n'est que cette coexistence même, cette coexistence de soi. Ainsi, le passé et le présent doivent être considérés comme deux degrés extrêmes coexistant dans la durée, des degrés qui se distinguent, l'un par leur état de distension, l'autre par leur état de contraction. Une métaphore célèbre nous dit qu'à chaque niveau du cône il y a tout notre passé, mais à des degrés différents: le présent n'est que le degré le plus contracté du passé.”

A ideia de decupagem do tempo é banida na obra que Bergson consagrou na história da Filosofia, ao ser merecedora do Prêmio Nobel de Literatura, aquele que é concedido pelo conjunto da obra do autor, em 1927. Como diz Worms, um dos principais comentadores de Bergson na França neste 2017:

> A duração se opõe [...] ao tempo concebido como forma homogênea, sobre o modelo espacial; ela se opõe a toda decomposição em dimensões (passado, presente, futuro) ou em partes (momentos, instantes, etc.). [...] Ela é um absoluto.[81]

O mesmo conceito de multiplicidade e decorrente coexistência vai ganhar eco e amplitude ao ser aplicado à própria Filosofia, anos mais tarde, por Deleuze, que em *O que é a filosofia* estabelecerá que: "A Filosofia é devir, não história; ela é coexistência de planos, não sucessão de sistemas."[82], inaugurando o entendimento que, nos dias atuais, confirma tanto Bergson como Deleuze.

3.2.3. A emoção da duração

Para Bergson, o escoamento do tempo produz uma emoção profunda. Quando percebemos essa emoção diretamente, temos a percepção do eterno, mas do eterno que não é a contra-face de um fim, mas o eterno que é a própria vida. Essa emoção é, também, uma comoção. Essa emoção é o mergulho no que o tempo tem de eterno, que é seu permanente desenrolar, como descreve Lapoujade:

> Sabemos que para apreender a duração, a famosa duração bergsoniana, é preciso senti-la fluindo em nós. Segundo um exemplo de Bergson, a sucessão das badaladas de um sino é, primeiro, uma série de sons que nos emociona de forma confusa, antes de ser um número definido que podemos representar distintamente. Os "dados imediatos da consciência" são antes de tudo emoções, eles são o efeito que o escoamento do tempo produz sobre a

[81] WORMS, Frédéric. *Le vocabulaire de Bergson*. Paris, Ellipses, 2000. p. 21. O texto em língua estrangeira é: "La durée s'oppose ainsi au temps conçu comme forme homogène, sur le modèle de l'espace; elle s'oppose à toute décomposition en dimensions (passé, présent, avenir) ou en parties (moments, instants, etc.); à toute distance avec son contenu, auquel elle est donc immanente. Elle n'est donc pas une forme générale de notre connaissance mais la propriété ou la structure intime de chaque réalité temporelle en tant que telle, qui n'a besoin de rien d'autre pour se conserver, et au-delà de laquelle il n'y a rien à chercher. Elle est un absolu."

[82] DELEUZE, Gilles. *O que é a filosofia*. Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Munhõz. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992. p. 77. O texto em língua estrangeira é: "La philosophie est devenir, non pas histoire; elle est coexistence de plans, non pas succession de systems."

> sensibilidade. Mas que tipo de emoção é essa? É verdade que as badaladas do sino têm uma tonalidade emocional particular – anúncio festivo, repetição monótona das horas etc. –, mas, para Bergson, trata-se apenas de emoções superficiais que pertencem ao mundo da representação. Mais profundamente, existe uma emoção que está ligada à passagem do tempo propriamente dita, ao fato de sentirmos o tempo fluindo em nós e "vibrando interiormente". É a própria duração que, em nós, é emoção[83].

A emoção, sendo o contínuo que acompanha o desenrolar da experiência do homem qualquer quarto de vida, é o que Yankélévitch vai definir como um tesouro:

> A emoção humana mais medíocre é um tesouro cuja riqueza nunca podemos enumerar, pois dá testemunho de um passado contínuo, no qual as inúmeras experiências das pessoas foram silenciosamente depositadas, como aluviões. É verdade que, literalmente, não há sedimentação: pois toda espacialização é um engano; e as experiências não se acumulam como as provisões são empilhadas em um armário; no entanto, há enriquecimento e modificação contínua da iluminação mental.[84]

3.2.3 Memória

A memória no bergsonismo difere da lembrança, que é uma memória voltada para a vida utilitária. Lembrança está para a memória assim como a inteligência está para a intuição. Se, por um lado, a lembrança é o que permite o reconhecimento de objetos, palavras, enfim, variados tipos de imagem que o cérebro vai recortar e utilizar como balizamento para as questões da vida cotidiana, para as questões das tarefas diárias que auxiliam na conservação, a memória está associada a um tipo de

---

[83] LAPOUJADE, David. Potências do tempo. Tradução Hortencia Santos Lencastre. São Paulo: n- 1 Edições, 2012. p. 11. O texto em língua estrangeira é: "On sait que pour saisir la durée, la fameuse durée bergsonienne, il faut la sentir s'écouler en nous. Selon un exemple de Bergson, la succession des coups de cloche est d'abord une série de sons qui confusément nous émeut avant d'être un nombre défini qu'on se peut se représenter distinctement. Les « données immédiates de la conscience » sont avant tout des émotions, elle sont l'effet que produit l'écoulement du temps sur la sensibilité. Mais de quel type d'émotion s'agit-il ? Sans doute les coups de cloche ont-ils une tonalité émotionnelle particulière — tocsin joyeux, morne rappel des heures, etc. — mais il ne s'agit là pour Bergson que d'émotions superficielles, qui appartiennent au monde de la représentation. Plus profondément, il y a une émotion qui tient au passage du temps lui-même, au fait de sentir le temps s'écouler en nous et de « vibrer intérieurement ». C'est la durée même qui, en nous, est émotion."

[84] YANKÉLÉVITCH, Vladimir. *Henri Bergson*. Tradução nossa. México: Universidad Veracruzana, 2006. p. 20. O texto em língua estrangeira é: "la emoción humana más mediocre es un tesoro cuyas riquezas no podremos enumerar nunca puesto que da testimonio de un pasado continuo, en el que se han depositado silenciosamente, a manera de aluviones, las innumerables experiencias de las personas. Cierto es que, literalmente, no hay sedimentación: pues toda localización es una añagaza; y las experiencias no se acumulan como se amontonan las provisiones en una alacena; no obstante lo cual, hay enriquecimiento y modificación continua de la iluminación mental".

percepção que não tem, a rigor, uma localização no tempo.

Em *Matéria e memória* Henri Bergson descreve essa memória como cumulativa, sim, e ao mesmo tempo fugidia como fugidio é o tempo. O presente não existe para Bergson. Somente o passado. E isso é explicado pelo autor na seguinte passagem dessa obra:

> Na fração de segundo que dura a mais curta percepção possível de luz, trilhões de vibrações ocorreram [...]. A sua percepção, por mais instantânea que seja, consiste portanto numa incalculável quantidade de elementos rememorados e, para dizer a verdade, toda percepção já é memória. Praticamente, só percebemos o passado [...][85]

A memória ganha uma vertente metafísica na filosofia bergsoniana. Como a *diferença*, ele parece considerar que também a *memória* é portadora de seu próprio Ser, permitindo que se venha a inferior, a partir de sua obra, que a memória, dentro de si mesma, carrega uma duração, um passado interno, uma "memória da memória"; pelo menos a julgar pela forma como Yankélévitch a descreve:

> A memória não é, como já foi dito, uma função derivada e tardia; antes de se tornar um órgão independente, uma faculdade metódica de classificação e distribuição, é apenas o rosto espiritual de uma duração dentro de si mesma.[86]

3.2.4 Intuição

A intuição é o gozo da diferença.
Deleuze

---

[85] BERGSON, HENRI. *Matéria e memória.* Tradução Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p. 167. O texto em língua estrangeira é: "Dans la fraction de seconde que dure la plus courte perception possible de lumière, des trillions de vibrations ont pris place, dont la première est séparée de la dernière par un intervalle énormément divisé. Votre perception, si instantanée soit-elle, consiste donc en une incalculable multitude d'éléments remémorés, et, à vrai dire, toute perception est déjà mémoire. Nous ne percevons, pratiquement, que le passé […]"

[86] YANKÉLÉVITCH, Vladimir. *Henri Bergson*. México: Universidad Veracruzana, 2006. p. 17, 18. O texto em língua estrangeira é: "La memoria no es, como se ha dicho, una función derivada y tardía; antes de convertirse en órgano independiente, en facultad metódica de clasificación y de distribución, no es sino el rostro espiritual de una duración interior a sí misma."

A filosofia bergsoniana vai estabelecer seu próprio método de investigação da diferença de natureza, e fundará a intuição como o meio para a apreensão do tempo como Bergson o entende, meio para o conhecimento da duração. A intuição é o que, segundo o filósofo, vai permitir que a duração seja apreendida e, assim, distinguida de todas as formas de espacialização temporal que, de acordo com seu entendimento, engendra uma espécie de confusão original. O termo intuição, entretanto, suscitou muitas dúvidas em sua escolha:

> Como o explicávamos no início de nosso segundo ensaio (pp. 27 ss.), hesitamos longamente em nos servir do termo "intuição"; e, quando nos decidimos a tanto, designamos por essa palavra a função metafísica do pensamento: principalmente o conhecimento íntimo do espírito pelo espírito, subsidiariamente o conhecimento, pelo espírito, daquilo que há de essencial na matéria, a inteligência sendo sem dúvida feita antes de tudo para manipular a matéria e, por conseguinte, para conhecê-la, mas não tendo por destinação especial tocar-lhe o fundo. É essa significação que atribuímos à palavra no presente ensaio (escrito em 1902), mais especialmente nas últimas páginas. Fomos levados, mais tarde, por uma preocupação crescente de precisão, a distinguir de forma mais nítida a inteligência da intuição, como também a ciência da metafísica (ver, acima, pp. 27 a 58 e também pp. 140 a 145). Mas, de uma maneira geral, a mudança de terminologia não tem grave inconveniente quando se toma o cuidado de definir a cada vez o termo em sua acepção particular, ou mesmo simplesmente quando o contexto mostra suficientemente seu sentido.[87]

Ainda nas palavras do filósofo: “Essas considerações iniciais sobre a duração pareciam-nos decisivas. Gradualmente, fizeram-nos erigir a intuição em método filosófico.”[88]

A intuição, em Bergson, é, assim, o conhecimento direto que se tem de alguma coisa, a coincidência da consciência com essa coisa no ato em que o espírito contempla a sim mesmo, e de sobejo a multiplicidade.

---

[87] BERGSON, Henri. O pensamento e o movente. Tradução de Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 223. O texto em língua estrangeira é: “Comme nous l'expliquons au début de notre second essai (p. 25 et suiv.) nous avons longtemps hésité à nous servir du terme « intuition » ; et, quand nous nous y sommes décidé, nous avons désigné par ce mot la fonction métaphysique de la pensée : principalement la connaissance intime de l'esprit par l'esprit, subsidiairement la connaissance, par l'esprit, de ce qu'il y a d'essentiel dans la matière, l'intelligence étant sans doute faite avant tout pour manipuler la matière et par conséquent pour la connaître, mais n'ayant pas pour destination spéciale d'en toucher le fond. C'est cette signification que nous attribuons au mot dans le présent essai (écrit en 1902), plus spécialement dans les dernières pages. Nous avons été amené plus tard, par un souci croissant de précision, à distinguer plus nettement l'intelligence de l'intuition, comme aussi la science de la métaphysique (voir ci-dessus p. 25 à 55, et aussi p. 134 à 139). Mais, d'une manière générale, le changement de terminologie n'a pas d'inconvénient grave, quand on prend chaque fois la peine de définir le terme dans son acception particulière, ou même simplement quand le contexte en montre suffisamment le sens.”

[88] Ibid. p. 27. O texto em língua estrangeira é: “Ces considérations sur la durée nous paraissaient décisives. De degré en degré, elles nous firent ériger l'intuition en méthode philosophique”.

E, aqui, o pensador começa a estabelecer a diferença de uma abordagem que passa pela inteligência, daquela que, sendo o conhecimento imediato de algo, não envolve a análise e a decodificação, não envolve as fases de processamento da informação.

> Há duas maneiras profundamente diferentes de conhecer uma coisa. A primeira implica que rodeemos a coisa; a segunda, que entremos nela. A primeira depende do ponto de vista em que nos colocamos e dos símbolos pelos quais nos exprimimos. A segunda não se prende a nenhum ponto de vista e não se apoia em nenhum símbolo.[89]

Para Deleuze "A primeira característica da intuição é que, nela e por ela, alguma coisa se apresenta, se dá em pessoa, ao invés de ser inferida de outra coisa e concluída.[90]

A filosofia para o bergsonismo não pode acontecer de outra forma que não seja pela intuição. E isso, mais especificamente, porque filosofar, para Bergson, é, antes de mais nada, perceber a *duração*, apreender a emoção dessa duração, a natureza daquilo o que Lapoujade chama, aqui, de escoamento do tempo.

> Se devemos olhar por esse lado é porque, na superfície, o pensamento por conceito – entendimento ou inteligência – nunca conseguiu apreender o escoamento do tempo, a duração propriamente dita. Essa crítica da inteligência é um dos aspectos mais conhecidos do pensamento de Bergson.[91]

Não há elaboração possível de problemas verdadeiros que não contemple as diferenças de natureza, por isso o ato de filosofar, é em Bergson, o ato de perceber a natureza mesma de alguma coisa, o que, para o filósofo, acontece pela apreensão da duração, que, por sua vez, só acontece pela intuição. Deleuze, ao refletir sobre a

---

[89] BERGSON, Henri. O pensamento e o movente. Tradução de Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 184. O texto em língua estrangeira é: "Si l'on compare entre elles les définitions de la métaphysique et les conceptions de l'absolu, on s'aperçoit que les philosophes s'accordent, en dépit de leurs divergences apparentes, à distinguer deux manières profondément différentes de connaître une chose. La première implique qu'on tourne autour de cette chose ; la seconde, qu'on entre en elle. La première dépend du point de vue où l'on se place et des symboles par lesquels on s'exprime. La seconde ne se prend d'aucun point de vue et ne s'appuie sur aucun symbole."

[90] DELEUZE, Gilles. *Bergsonismo*. Tradução Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 1999. p. 126.

[91] LAPOUJADE, David. Potências do tempo. Tradução Hortencia Santos Lencastre. São Paulo: n- 1 Edições, 2012. p. 12. O texto em língua estrangeira é: "S'il faut se tourner de ce côté, c'est parce qu'en surface, la pensée par concept, — entendement ou intelligence —, n'est jamais parvenue à saisir l'écoulement du temps, la durée proprement dite. Cette critique de l'intelligence est l'un des aspects les plus connus de la pensée de Bergson.

questão do Ser e da diferença que é o Ser, nele mesmo, verifica uma nova característica da intuição.

> Como a duração tem esse poder? A questão pode ser proposta de outra maneira: se o ser é a diferença da coisa, o que daí resulta para a própria coisa? Encontramos aqui uma terceira característica da intuição, mais profunda que as precedentes. Como método, a intuição é um método que busca a diferença. Ela se apresenta como buscando e encontrando as diferenças de natureza, as "articulações do real". O ser é articulado; um falso problema é aquele que não respeita essas diferenças.[92]

É possível que na filosofia bergsoniana seja correto afirmar uma diferença entre prender, aprender e apreender. Se segmentamos o contínuo em imagens estanques para interagir com o mundo exterior, essa segmentação sugere a ideia de aprisionamento dessas imagens em molduras. Molduras que serão consolidadas pela linguagem, pelas palavras que damos a esses quadros estanques. O aprisionamento de imagens é selado pela significação a elas atribuídas. As imagens em que segmentamos o mundo ficam comprimidas na linguagem.

Cabe aqui lembrar que o bergsonismo entende que fragmentamos a realidade em imagens, e que a percepção dessas imagens passará por uma seleção. Não percebemos todas as imagens, quando estamos apoiados na inteligência, que é o processamento gradual da informação. Processamos interessadamente, retemos, apenas aquelas imagens que nos são úteis à conservação, à sobrevivência. O uso que fazemos delas, pelo critério de sua utilidade, é o que vai determinar nosso interesse em retê-las, colá-las na lembrança, ou não.

Por exemplo, sei que um pão é um pão porque tenho a lembrança dele. E a tenho porque preciso dela. Preciso reconhecer um pão. Um reconhecimento interessado do mundo é o que fazemos habitualmente. Como o espírito não parece ser imediatamente necessário para que tal reconhecimento, diário, das imagens que asseguram o meu trânsito no mundo exterior seja feito, ele não é diretamente acionado na operação.

---

[92] DELEUZE, Gilles. *L'île déserte et autres textes*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2002. p. 26. O texto em língua estrangeira é: Comment la durée a-t-elle ce pouvoir? La question peut être posée d'une autre manière: si l'être est la différence de la chose, qu'est-ce qui résulte de la chose même? Nous trouvons ici une troisième caractéristique de l'intuition, plus profonde que les précédentes. En tant que méthode, l'intuition est une méthode qui cherche la différence. Il se présente comme la recherche et la découverte des différences de la nature, les «articulations du réel». L'être est articulé; un faux problème est celui qui ne respecte pas ces différences.

Mas, uma memória do todo vai acontecer no espírito, mesmo que a inteligência não participe, não autorize, não tome conhecimento disso. E essa memória é resgatada pela arte. A arte nos faz lembrar do que nosso espírito sabe que esteve ali enquanto nos concentrávamos apenas na sobrevivência.

A arte traz para a percepção aquilo o que não vimos se registrar no nosso espírito em forma de memória, uma memória da duração. Além disso, a arte libera as imagens aprisionadas de suas molduras, para serem associadas a outras legendas, de outros quadros.

Segmentamos, então aprendemos. Aprender é o segundo termo em que a filosofia bergsoniana pode ser compreendida, se, por ironia, for aqui segmentada. Recortamos o mundo, aprendemos sobre as imagens em que esse mundo foi recortado. E o fazemos pelo mecanismo da inteligência, dirá Bergson.

Apreender, o terceiro termo da trilogia aqui proposta - a saber, prender, aprender e apreender – é da competência da intuição, para o bergsonismo. Ou, como dirá Bergson, "A faculdade de intuição realmente existe em cada um de nós, mas recoberta por funções mais úteis à vida.[93]

> A verdade é que uma existência só pode ser dada numa experiência. Essa experiência será chamada visão ou contato, percepção exterior em geral, caso se trate de um objeto material; assumirá o nome de intuição quando versar sobre o espírito[94].

O alcance da intuição em sua contemplação do espírito, em sua contemplação da diferença, em sua contemplação da duração, é algo insondável, entretanto. Bergson indicou, pela impossibilidade de a isso sondar, o potencial de experimentação da intuição.

> Até onde vai a intuição? Apenas ela poderá dizê-lo. Ela retoma um fio: cabe a ela ver se esse fio sobe até o céu ou se detém a alguma distância da terra. No primeiro caso, a experiência metafísica ligar-se-á à dos grandes místicos: acreditamos constatar, de nossa parte, que a verdade está desse lado. No
>
> segundo, essas duas experiências permanecerão isoladas uma da outra, sem

[93] BERGSON, Henri. *O pensamento e o movente*. Tradução de Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 50. O texto em língua estrangeira é: "La faculté d'intuition existe bien en chacun de nous, mais recouverte par des fonctions plus utiles à la vie."

[94] Ibid. p. 53. O texto em língua estrangeira é: "La vérité est qu'une existence ne peut être donnée que dans une expérience. Cette expérience s'appellera vision ou contact, perception extérieure en général, s'il s'agit d'un objet matériel; elle prendra le nom d'intuition quand elle portera sur l'esprit.

> por isso se repugnarem mutuamente. De qualquer forma, a filosofia nos terá elevado acima da condição humana.[95]

"Em seu primeiro esforço", dirá Deleuze, a intuição é a determinação das diferenças de natureza. E como essas diferenças estão entre as coisas, trata-se de uma verdadeira distribuição, de um problema de distribuição."[96]

É bom ressaltar que os dualismos em Bergson, entretanto, não são necessariamente antagônicos. Embora diga, que "A intuição dá-nos a coisa, da qual a inteligência não apreende mais que a transposição espacial, a tradução metafórica"[97], Bergson condicionará a comunicação da intuição à inteligência: "A intuição por outro lado só será comunicada pela inteligência. Ela é mais que ideia; todavia, para se transmitir precisará cavalgar ideias."[98] E, aqui, a questão inteligência-intuição ganha contorno metafísico:

> Assim compreendendo a metafísica, conferindo à intuição o conhecimento do espírito, nada retiramos à inteligência, pois pretendemos que a metafísica que era obra de inteligência pura eliminava o tempo, e que, desde então, ela negava o espírito ou o definia por negações: esse conhecimento inteiramente negativo do espírito, nós o deixaremos de bom grado para a inteligência se a inteligência fizer questão dele; apenas pretendemos que há outro. Em nenhum aspecto, portanto, diminuímos a inteligência; não a expulsamos de nenhum dos terrenos que ela ocupava até hoje; e, ali onde ela está inteiramente em casa, atribuímos-lhe um poder que a filosofia moderna geralmente lhe contestou. Só que, ao lado dela, constatamos a existência de uma outra faculdade, capaz de uma outra espécie de conhecimento.[99]

---

[95] BERGSON, Henri. *O pensamento e o movente*. Tradução de Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2006. O texto em língua estrangeira é: "Jusqu'où va l'intuition ? Elle seule pourra le dire. Elle ressaisit un fil : à elle de voir si ce fil monte jusqu'au ciel ou s'arrête à quelque distance de terre. Dans le premier cas, l'expérience métaphysique se reliera à celle des grands mystiques : nous croyons constater, pour notre part, que la vérité est là. Dans le second, elles resteront isolées l'une de l'autre, sans pour cela répugner entre elles. De toute manière, la philosophie nous aura élevés au-dessus de la condition humaine."

[96] DELEUZE, Gilles. *Bergsonismo*. Tradução Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 1999. p. 96.

[97] BERGSON, Henri, op. cit. Nota 95, p. 79. O texto em língua estrangeira é: "L'intuition nous donne la chose dont l'intelligence ne saisit que la transposition spatiale, la traduction métaphorique."

[98] Ibid. p. 45. O texto em língua estrangeira é: L'intuition ne se communiquera d'ailleurs que par l'intelligence. Elle est plus qu'idée ; elle devra toutefois, pour se transmettre, chevaucher sur des idées.

[99] Ibid. p. 89. O texto em língua estrangeira é: "En comprenant ainsi la métaphysique, en assignant à l'intuition la connaissance de l'esprit, nous ne retirons rien à l'intelligence, car nous prétendons que la métaphysique qui était œuvre d'intelligence pure éliminait le temps, que dès lors elle niait l'esprit ou le définissait par des négations: cette connaissance toute négative de l'esprit, nous la laisserons volontiers à l'intelligence si l'intelligence tient à la garder ; nous prétendons seulement qu'il y en a une autre. Sur aucun point, donc, nous ne diminuons l'intelligence: nous ne la chassons d'aucun des terrains qu'elle occupait jusqu'à présent ; et, là où elle est tout à fait chez elle, nous lui attribuons une

Criar as condições para que uma ciência do espírito se estabelecesse é um dos objetivos do bergsonismo. Parar de considerar o espírito pelo o que ele não é, e passar a considerá-lo pelo o que ele é só seria possível se também o fosse possível conhecê-lo. E essa era a tarefa da intuição como método.

Para isso, pensar a intuição em seu potencial de amadurecimento, de desenvolvimento, impôs sua necessidade. Se não se sabe até aonde a intuição pode ir, como vimos acima, sabemos se e como ela pode se desenvolver? O que é o ato de "olhar" o espírito a partir do próprio espírito?

> Dizemos que se trata de intuição. Ela representa a atenção que o espírito presta em si mesmo, de sobejo, enquanto se fixa sobre a matéria, seu objeto. Essa atenção suplementar pode ser metodicamente cultivada e desenvolvida. Assim irá se constituir uma ciência do espírito, uma metafísica verdadeira, que irá definir o espírito positivamente em vez de simplesmente negar dele tudo o que sabemos da matéria.[100]

Como a intuição e a inteligência se relacionam? Bergson vai dizer que "não há pensamento sem espírito de finura, e o espírito de finura é o reflexo da intuição na inteligência.[101] Sendo, aqui, oportuno perceber que o filósofo, ao falar de reflexo, pode nos conduzir a um entendimento que será parte crucial de sua obra, ou seja, o entendimento de que tudo é imagem.

A negação vai surgir no cenário bergsoniano, mas como uma potência da intuição:

> O que caracteriza primeiro essa imagem é a potência de negação que traz em si. Vocês se lembram como procedia o demônio de Sócrates: antes bloqueava a vontade do filósofo em um dado momento e o impedia de agir do que prescrevia o que lhe cabia fazer. Parece-me que a intuição frequentemente se comporta, em matéria especulativa, como o demônio de Sócrates na vida prática; é pelo menos sob essa forma que principia, sob essa forma também que continua a dar suas manifestações as mais nítidas: ela proíbe. Diante de ideias correntemente aceitas, de teses que parecem

---

puissance que la philosophie moderne lui a généralement contestée. Seulement, à côté d'elle, nous constatons l'existence d'une autre faculté, capable d'une autre espèce de connaissance."

[100] BERGSON, Henri. *O pensamento e o movente*. Tradução de Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 88. O texto em língua estrangeira é: "Nous disons que c'est de l'intuition. Elle représente l'attention que l'esprit se prête à lui-même, par surcroît, tandis qu'il se fixe sur la matière, son objet. Cette attention supplémentaire peut être méthodiquement cultivée et développée. Ainsi se constituera une science de l'esprit, une métaphysique véritable, qui définira l'esprit positivement au lieu de nier simplement de lui tout ce que nous savons de la matière.

[101] Ibid. p. 91. O texto em língua estrangeira é: "il n'y a pas de pensée sans esprit de finesse, et l'esprit de finesse est le reflet de l'intuition dans l'intelligence."

> evidentes, de afirmações que haviam passado até então por científicas, assopra no ouvido do filósofo a palavra: Impossível. Impossível, ainda mesmo que os fatos e as razões pareçam te convidar.[102]

Na medida em que a intuição aparece na filosofia bergsoniana como mergulho na duração, e como a própria duração, ela será associada pelo autor ao que ele chamou de encontro com a eternidade. Não a eternidade da morte, pois que sendo a duração aquilo o que difere de si, como o quer Deleuze, ela é o que se perpetua na medida em que se desdobra nessa diferença. A eternidade possível do momento é a eternidade do espírito:

> Caminhando no outro sentido, vamos para uma duração que se tensiona, se adensa, se intensifica cada vez mais: no limite se encontraria a eternidade. Não mais a eternidade conceitual, que é uma eternidade de morte, mas uma eternidade de vida. Eternidade viva e, por conseguinte, movente também, na qual a nossa duração se encontraria como as vibrações na luz, e que seria a concreção de toda duração, assim como a materialidade é seu espalhamento. A intuição move-se entre esses dois limites extremos e esse movimento é a própria metafísica.[103]

Entretanto, uma outra questão emerge da citação acima, qual seja, a possibilidade de lermos espelhamento, onde se lê espalhamento. Não seria surpresa se desse exercício de suposição depreendêssemos, uma vez mais, o entendimento, em Bergson, de que tudo é imagem. Se pensarmos em espelhamento, no lugar ou concomitantemente ao espalhamento, teremos indicada a ideia, num possível

---

[102] BERGSON, Henri. *O pensamento e o movente*. Tradução de Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 126. O texto em língua estrangeira é: “Ce qui caractérise d'abord cette image, c'est la puissance de négation qu'elle porte en elle. Vous vous rappelez comment procédait le démon de Socrate : il arrêtait la volonté du philosophe à un moment donné, et l'empêchait d'agir plutôt qu'il ne prescrivait ce qu'il y avait à faire. Il me semble que l'intuition se comporte souvent en matière spéculative comme le démon de Socrate dans la vie pratique ; c'est du moins sous cette forme qu'elle débute, sous cette forme aussi qu'elle continue à donner ses manifestations les plus nettes : elle défend. Devant des idées couramment acceptées, des thèses qui paraissaient évidentes, des affirmations qui avaient passé jusque-là pour scientifiques, elle souffle à l'oreille du philosophe le mot : *Impossible* : Impossible, quand bien même les faits et les raisons sembleraient t'inviter à croire que cela est possible et réel et certain.

[103] Ibid. p. 218. O texto em língua estrangeira é: “Dans le premier, nous marchons à une durée de plus en plus éparpillée, dont les palpitations plus rapides que les nôtres, divisant notre sensation simple, en diluent la qualité en quantité : à la limite serait le pur homogène, la pure *répétition* par laquelle nous définirons la matérialité. En marchant dans l'autre sens, nous allons à une durée qui se tend, se resserre, s'intensifie de plus en plus : à la limite serait l'éternité. Non plus l'éternité conceptuelle, qui est une éternité de mort, mais une éternité de vie. Éternité vivante et par conséquent mouvante encore, où notre durée à nous se retrouverait comme les vibrations dans la lumière, et qui serait la concrétion de toute durée comme la matérialité en est l'éparpillement. Entre ces deux limites extrêmes l'intuition se meut, et ce mouvement est la métaphysique même.”

espelhamento existente entre as vibrações da luz e a materialidade, que a reflete, nada menos que a imagem em si.

O que também facilitaria a compreensão de duração, já que a luz é um contínuo com o qual estamos familiarizados. Pensar a matéria tendo a luz como pano de fundo é uma forma, também, de compará-la ao tempo, onde e de onde a materialidade se multiplica.

Eis, que, enfim, chegamos ao fim do capítulo dedicado, exclusivamente, ao bergsonismo, tendo contemplado os que talvez sejam os conceitos mais importantes introduzidos na história da filosofia com o recorte que a eles Bergson deu.

A intuição, a duração, a diferença, a multiplicidade, a inteligência, a mobilidade, a imagem, sob o ângulo que Henri Bergson os coloca, parece justificar que esse também diplomata tenha sido contemplado com o Prêmio Nobel de Literatura em 1927, uma categoria, dessa premiação, premiada pelo conjunto da obra do laureado.

4 DURAÇÃO DA DANÇA

O presente capítulo pretende refletir sobre o tempo da dança à luz da *duração* bergsoniana e da experiência que tenho como bailarina, a partir do conteúdo da obra de Bergson apresentado no capítulo anterior, e aprofundado aqui. A questão, ora suscitada, diz respeito à percepção da duração no ato da dança e como o contato com a duração pode afetar artista e público.

Na dança, a mais corporal forma de arte, temos implicações peculiares. Por exemplo, o corpo se movimenta ao ritmo de uma música e sob a marcação de uma coreografia, que constituem fortes apelos à percepção espacializada do tempo. Por outro lado, como arte, que é, a dança clama por uma vivência de um tempo *duração*. Por isso, tendo tal dicotomia sendo desafiada em pleno movimento, com questões como equilíbrio e respiração permanentemente envolvidas, veremos, aqui, conceitos como mobilidade, emoção criadora, intuição da mudança, movimento, para pensarmos, à luz de Bergson, com o objetivo de traçarmos uma possível perspectiva para a *duração* da dança.

4.1 Arte em Bergson

Consideramos importante salientar, em primeiro lugar, algumas peculiaridades da estética de Henri Bergson. Como indica Worms, "A doutrina bergsoniana da arte, expressa em textos muito dispersos, percorre, no entanto, todo o trabalho do autor, desde as primeiras páginas do Ensaio, que atribui a peculiaridade da arte à sugestão psicológica, até *Duas fontes da moral e da religião*, que desta vez se relaciona com a emoção criativa […]".[104]

Veremos que a noção de uma emoção criadora vai caminhar com o conceito de intuição ao longo da obra de Bergson para, mais uma vez, colocar em discussão o papel da duração na experiência humana, de uma forma geral, e na arte, como pano de fundo do processo que leva o artista a criar o que vai tocar o seu público de forma diferenciadora e marcantemente profunda.

É a vivência da duração que, na doutrina bergsoniana, vai determinar a intensidade da experiência estética. Na arte, nos dirá Bergson, o público resgata de uma memória nebulosa, aquilo o que ele viu sem saber que estava vendo; aquilo o que sabe sem saber que sabe, ou como o sabe. O papel do artista é o papel de um lembrador, guardião de uma memória coletiva, que se acumula ao longo do tempo, criando o acervo de uma sociedade, a partir de registros de indivíduos. Neste sentido, ele nos dirá em *O pensamento e o movente*:

> Aprofundemos o que experimentamos diante de um Turner ou de um Corot: descobriremos que, se os aceitamos e os admiramos, é porque já havíamos percebido algo daquilo que nos mostram. Mas havíamos percebido sem aperceber. Era, para nós, uma visão brilhante e evanescente, perdida nessa multidão de visões igualmente brilhantes, igualmente evanescentes, que se recobrem em nossa experiência usual como "dissolving views" e que constituem, por sua interferência recíproca, a visão pálida e descolorida que temos habitualmente das coisas. O pintor isolou-a; fixou-a tão bem sobre a tela que, doravante, não podemos nos impedir de aperceber na realidade aquilo que ele próprio viu nela. Bastaria a arte, portanto, para nos mostrar que uma extensão das faculdades de perceber é possível.[105]

---

[104] WORMS, Fréderic. *Vocabulaire de Bergson*. Paris: Presses Universitaires de France, 2004, p. 11. O texto em língua estrangeira é: "La doctrine bergsonienne de l'art, exprimée dans des textes très dispersés, couvre cependant toute l'oeuvre, des premières pages de l'Essai, qui attribue le propre de l'art à la suggestion psychologique, aux Deux Sources de la morale et de la religion, qui le rapporte cette fois à l'émotion créatrice qui est aussi à l'oeuvre chez les fondateurs de religion ou de morale."

[105] BERGSON, Henri. *O pensamento e o movente*. Tradução de Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 156. O texto em língua estrangeira é: "Approfondissons ce que nous éprouvons devant un Turner ou un Corot : nous trouverons que, si nous les acceptons et les admirons, c'est

A doutrina bergsoniana de arte vai estabelecer uma hierarquia entre as diversas formas de produção artística, como assinala Deleuze: “lembremos que a arte, segundo Bergson, tem também duas fontes. Há uma arte fabuladora, seja coletiva, seja individual e há uma arte emotiva ou criadora. Talvez toda arte apresente esses dois aspectos, mas em proporção variável. Bergson não esconde que o aspecto fabulação parece-lhe inferior em arte; o romance seria sobretudo fabulação; a música, ao contrário, seria emoção e criação.[106]

Entretanto, independente da forma de expressão que ela adquira, independentemente das influências culturais, à revelia do gênero do artista, se trata-se de um homem ou de uma mulher, a arte tem um propósito. “O que visa a arte,” pergunta Bergson, “a não ser nos mostrar, na natureza e no espírito, fora de nós e em nós, coisas que não impressionavam explicitamente nossos sentidos e nossa consciência?”[107]

Mas, embora a fabulação possa adquirir uma importância menor frente ao exercício artístico movido por uma emoção criadora, de acordo com o que nos disse Worms, é o próprio Bergson quem afirma em *O pensamento e o movente* o caráter de revelação que possui o escritor, seja ele de prosa ou verso:

> O poeta e o romancista que exprimem um estado de alma decerto não a criam peça por peça; não os compreenderíamos caso não observássemos em nós, até certo ponto, aquilo que dizem de outrem. À medida que nos falam, aparecem-nos matizes de emoção que podiam estar representados em nós há muito tempo, mas que permaneciam invisíveis: assim como a imagem

---

que nous avions déjà perçu quelque chose de ce qu'ils nous montrent. Mais nous avions perçu sans apercevoir. C'était, pour nous, une vision brillante et évanouissante, perdue dans la foule de ces visions également brillantes, également évanouissantes, qui se recouvrent dans notre expérience usuelle comme des « dissolving views » et qui constituent, par leur interférence réciproque, la vision pâle et décolorée que nous avons habituellement des choses. Le peintre l'a isolée ; il l'a si bien fixée sur la toile que, désormais, nous ne pourrons nous empêcher d'apercevoir dans la réalité ce qu'il y a vu lui-même. L'art suffirait donc à nous montrer qu'une extension des facultés de percevoir est possible.”

[106] DELEUZE, Gilles. *Bergsonismo*. Tradução Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 1999. p. 91. O texto em língua estrangeira é: “On remarquera que l'art, selon Bergson, a lui aussi deux sources. Il y a un art fabulateur, tantôt collectif, tantôt individuel. Et il y a un art émotzl ou créateur. Peut-être tout art présentt'-t-il ces deux aspects, mais en proportion variable. Bergson ne cache pas que l'aspect fabulation lui parait inférieur en art; le roman serait surtout fabulation, la musique, au contraire, émotion et création.

[107] BERGSON, Henri. *O pensamento e o movente*. Tradução de Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 155. O texto em língua estrangeira é: “À quoi vise l'art, sinon à nous montrer, dans la nature et dans l'esprit, hors de nous et en nous, des choses qui ne frappaient pas explicitement nos sens et notre conscience ?”

> fotográfica que ainda não foi mergulhada no banho no qual irá ser revelada. O poeta é esse revelador.[108]

Tirar o véu do que a necessidade de sobrevivência nos impõe na forma de obrigações repetidas mecanicamente, obrigações essas que impedem uma observação atenta, um desfrutar mais pleno, mais intuitivo da vida nos diversos processos que envolvem a sua manutenção é a principal contribuição do artista que, por sua vez, enfrenta seus próprios desafios para desempenhar sua função.

O desenvolvimento da arte, dirá o bergsonismo, envolve esforço do indivíduo na superação de uma percepção ordinária dos fenômenos da vida, sejam eles animados, ou não. Um aspecto importante da doutrina estética bergsoniana que, tendo como base uma filosofia intuicionista, esteve várias vezes sujeita à errônea associação do exercício da intuição com “aquilo o que não envolve elaboração”, o que constitui uma visão facilista de sua abordagem. O esforço faz parte da criação, para o bergsonismo, como ressalta Worms:

> A arte supõe assim um sujeito individual, o artista, que vai além da percepção genérica dos homens para um objeto, modelo, emoção ou ideia geradora individual; e entre os dois, o trabalho e os seus meios de expressão, que é necessário adaptar a este encontro intuitivo de duas realidades e que, portanto, supõe um esforço específico de intuição e especialmente de criação.[109]

O artista, entretanto, é um indivíduo que já nasce diferente, no entendimento de Bergson. É da natureza do artista ser menos apegado aos eventos da vida que têm finalidade prática. Por algum motivo o artista nasce dotado de uma disponibilidade para o que não tem função imediata em sua sobrevivência. O artista é aquele que consegue olhar para alguma coisa sem pensar em sua utilidade. E, por isso, é capaz de contemplá-la pelo o que ela é intrinsicamente.

---

[108] BERGSON, Henri. *O pensamento e o movente*. Tradução de Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 155. O texto em língua estrangeira é: “Le poète et le romancier qui expriment un état d'âme ne le créent certes pas de toutes pièces ; ils ne seraient pas compris de nous si nous n'observions pas en nous, jusqu'à un certain point, ce qu'ils nous disent d'autrui. Au fur et à mesure qu'ils nous parlent, des nuances d'émotion et de pensée nous apparaissent qui pouvaient être représentées en nous depuis longtemps, mais qui demeuraient invisibles : telle, l'image photographique qui n'a pas encore été plongée dans le bain où elle se révélera. Le poète est ce révélateur.”

[109] WORMS, Fréderic. *Vocabulaire de Bergson*. Paris: Presses Universitaires de France, 2004, p. 12. O texto em língua estrangeira é: “L'art suppose donc un sujet individuel, l'artiste, qui dépasse la perception générique des hommes un objet individuel, modèle, émotion ou idée génératrice; et entre les deux l'oeuvre et ses moyens d'expression, qu'il s'agit d'adapter à cette rencontre intuitive de deux réalités, et qui suppose donc un effort spécifique d'intuition et surtout de création.”

> Mas, de longe em longe, por um acidente feliz, homens surgem cujos sentidos ou cuja consciência são menos aderentes à vida. A natureza esqueceu de vincular sua faculdade de perceber à sua faculdade de agir. Quando olham para alguma coisa, vêem-na por ela mesma, e não mais para eles; percebem
>
> por perceber - por nada, pelo prazer lar um certo lado deles próprios, quer por sua consciência, quer por um ·de seus sentidos, nascem desprendidos e, conforme esse desprendimento seja o de tal ou de tal sentido, ou da consciência, são pintores ou escultores, músicos ou poetas. É, portanto, realmente uma visão mais direta da realidade que encontramos nas diferentes artes; e é pelo fato de o artista não pensar tanto em utilizar sua percepção que ele percebe um maior número de coisas.[110]

E se, em geral, a filosofia bergsoniana não vê antagonismos nos dualismos que proclama, porque Bergson entende a duração como um permanente desenrolar de acontecimentos não sucessivos, não polarizados, em sua doutrina estética, no entanto, fica clara uma oposição que colocará os homens em campos diferentes de observação e consequente manejo da vida. Porque, como aponta Worms, "suas características constantes […] permanecem determinadas pela oposição da arte e da vida, ou percepção estética e percepção pragmática.[111]

A percepção do artista é de tal forma diferente – aliás, naturalmente diferente – e subentendida aqui como privilegiada, que é comparável à percepção de um metafísico, ainda que o artista nada conheça sobre filosofia ou sobre os diferentes métodos, intuitivos ou não, do fazer filosófico. Tamanha a força da arte.

Como Worms, mais uma vez, nos dirá, "A arte é, portanto, portadora da verdade metafísica, mesmo que não possa aderir a um método geral de intuição próprio do filósofo, ou à criação histórica peculiar do místico, que toma como assunto de interesse a própria espécie humana.[112]

---

[110] BERGSON, Henri. *O pensamento e o movente*. Tradução de Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 159. O texto em língua estrangeira é: "Mais, de loin en loin, par un accident heureux, des hommes surgissent dont les sens ou la conscience sont moins adhérents à la vie. La nature a oublié d'attacher leur faculté de percevoir à leur faculté d'agir. Quand ils regardent une chose, ils la voient pour elle, et non plus pour eux. Ils ne perçoivent plus simplement en vue d'agir; ils perçoivent pour percevoir, – pour rien, pour le plaisir. Par un certain côté d'eux-mêmes, soit par leur conscience soit par un de leurs sens, ils naissent détachés ; et, selon que ce détachement est celui de tel ou tel sens, ou de la conscience, ils sont peintres ou sculpteurs, musiciens ou poètes. C'est donc bien une vision plus directe de la réalité que nous trouvons dans les différents arts ; et c'est parce que l'artiste songe moins à utiliser sa perception qu'il perçoit un plus grand nombre de choses."

[111] WORMS, Fréderic. *Vocabulaire de Bergson*. Paris: Presses Universitaires de France, 2004. p. 11-12. O texto em língua estrangeira é: "Ses traits constants restent cependant déterminés par l'opposition de l'art et de la vie, ou de la perception esthétique et de la perception pragmatique […]"

[112] WORMS, Fréderic. *Vocabulaire de Bergson*. Paris: Presses Universitaires de France, 2004. p. 11-12. O texto em língua estrangeira é: "L'art est ainsi porteur de vérité métaphysique, même s'il ne

E para finalizar esta seção em que apresentamos, em linhas gerais, a doutrina estética bergsoniana, recorremos a uma passagem clássica de sua obra em que o autor trata do idealismo e da distração do artista, bem como da inviabilidade que as preocupações impõem a uma observação desapegada.

> Notemos que o artista sempre passou por um "idealista". Entende-se com isso que ele está menos preocupado do que nós com o lado positivo e material da vida. É, no sentido próprio da palavra, um "distraído". Por que consegue ele, sendo mais desprendido da realidade, ver nela mais coisas? Isso seria incompreensível, caso a visão que temos ordinariamente dos objetos exteriores e de nós mesmos não fosse uma visão que nosso apego à realidade, nossa necessidade de viver e de agir, nos levou a estreitar e a esvaziar. De fato, não seria difícil mostrar que, quanto mais estamos preocupados em viver, tanto menos estamos inclinados a contemplar, e que as necessidades da ação tendem a limitar o campo da visão.[113]

4.2 Mobilidade

A questão dos falsos problemas e/ou dos problemas mal colocados que participa, segundo Deleuze, do método da intuição, são aplicados, também, à questão do movimento. Tomar o menos pelo mais, o maior pelo menor, o anterior ao posterior é um equívoco frequente na elaboração dos problemas, razão pela qual, segundo Bergson, a ciência – mas não só ela – não consegue as soluções que persegue.

Tomar o movimento pela imobilidade é, por sua vez, um equívoco que produzirá consequências no entendimento de outro conceito decisivo na filosofia bergsoniana: a questão da *mudança*. E, sendo a mobilidade o veículo de expressão da dança, também sobre essa forma de arte a questão de onde nasce o movimento se abaterá, razão pela qual levantamos o tema aqui:

---

peut accéder à une méthode générale d'intuition, propre au philosophe, ou à la création historique propre au mystique, qui prend pour matière l'espèce humaine elle-même."

[113] BERGSON, Henri. *O pensamento e o movente*. Tradução de Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 157. O texto em língua estrangeira é: "Remarquons que l'artiste a toujours passé pour un « idéaliste ». On entend par là qu'il est moins préoccupé que nous du côté positif et matériel de la vie. C'est, au sens propre du mot, un «distrait». Pourquoi, étant plus détaché de la réalité, arrive-t-il à y voir plus de choses ? On ne le comprendrait pas, si la vision que nous avons ordinairement des objets extérieurs et de nous-mêmes n'était une vision que notre attachement à la réalité, notre besoin de vivre et d'agir, nous a amenés à rétrécir et à vider. De fait, il serait aisé de montrer que, plus nous sommes préoccupés de vivre, moins nous sommes enclins à contempler, et que les nécessités de l'action tendent à limiter le champ de la vision.

> As dificuldades que o problema do movimento levantou desde a mais alta antiguidade provêm daí. Prendem-se sempre ao fato de que se pretende ir do espaço para movimento, da trajetória para o trajeto, das posições imóveis para a mobilidade, e passar de um para o outro por via de composição. Mas
>
> é o movimento que é anterior à imobilidade, e não há, entre as posições e o deslocamento, a relação das partes com o todo, mas sim a da diversidade dos pontos de vista possíveis com a indivisibilidade real do objeto.[114]

A dança, como movimento, não é uma posição, por mais plástica que possa parecer. A dança é o que acontece entre uma posição e outra, desde as mais amplas, onde braços e pernas ganham distância máxima entre si, até as microposições entre os átomos que compõem as células e os órgão por elas compostos, em suas infinitas séries de oscilações infinitamente aceleradas. Um "movimento de movimentos" como nos dirá Bergson:

> O que é o "móvel" ao qual nosso olho vincula o movimento, como que a um veículo? Simplesmente uma mancha colorida, que sabemos bem que se reduz, em si mesma, a uma série de oscilações extremamente rápidas. Esse pretenso movimento de uma coisa não é na realidade mais que um movimento de movimentos.[115]

O movimento dá-se permanentemente, e também entre magnitudes diferentes, nos diferentes níveis das diferentes dimensões das potências envolvidas. Bergson dirá em uma célebre conferência na Universidade de Oxford, intitulada *Percepção da mudança*: "o movimento é mais que as posições e sua ordem, pois basta tomá–lo como dado, em sua simplicidade indivisível, para que tanto a infinidade das posições sucessivas quanto sua ordem sejam *ipso facto* dadas, com, em acréscimo, algo que não é nem ordem nem posição, mas que é o essencial: a mobilidade.[116]

---

[114] BERGSON, Henri. *O pensamento e o movente*. Tradução de Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 212. O texto em língua estrangeira é: Les difficultés que le problème du mouvement a soulevées dès la plus haute antiquité viennent de là. Elles tiennent toujours à ce qu'on prétend aller de l'espace au mouvement, de la trajectoire au trajet, des positions immobiles à la mobilité, et passer de l'un à l'autre par voie de composition. Mais c'est le mouvement qui est antérieur à l'immobilité, et il n'y a pas, entre des positions et un déplacement, le rapport des parties au tout, mais celui de la diversité des points de vue possibles à l'indivisibilité réelle de l'objet.

[115] Ibid. p. 171. O texto em língua estrangeira é: "Qu'est-ceque le « mobile » auquel notre oeil attache le mouvement, comme à un véhicule? Simplement une tache colorée, dont nous savons bien qu'elle se réduit, en elle-même, à une série d'oscillations extrêmement rapides. Ce prétendu mouvement d'une chose n'est en réalité qu'un mouvement de mouvements."

[116] BERGSON, Henri. *A evolução criadora*. Tradução de Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 99. O texto em língua estrangeira é: "En un certain sens, le mouvement est plus que les

A dança é a mobilidade da diferença. A dança escapa ao presente. E um dos seus fundamentos mais desafiadores é o equilíbrio, que não pode ser alcançado sem a intuição da mudança. Nada dura na dança porque a dança *dura*. É preciso aceitar a mudança para que o equilíbrio seja obtido, caso contrário, o esforço de controle para manter a posição - e um pretenso equilíbrio nela - será cada vez maior e, paradoxalmente, esse controle vai impedir o fluxo do movimento, a mobilidade. Quanto maior força for aplicada aos músculos e articulações, na tentativa de fixar a posição, mais fragmentária, segmentada parecerá o movimento.

O entendimento deste conceito da filosofia bergsoniana terá impacto na estética da arte dança, alterará a percepção do público em relação ao movimento e sua capacidade de "surfar" a música, deslizar na mobilidade que está por trás do movimento do corpo do bailarino e da própria música, a mobilidade universal.

> Diante do espetáculo dessa mobilidade universal, alguns dentre nós serão tornados de vertigem. Estão habituados à terra firme; não conseguem se acostumar ao jogo e ao balanço do mar. Precisam de pontos "fixos" aos quais fixar a vida e a existência. Estimam que se tudo passa, nada existe; e que se a realidade é mobilidade, ela já não é no momento em que a pensamos, ela escapa ao pensamento.[117]

Assim, vamos percebendo porque é tão fácil quanto equivocado tomarmos uma posição fixa como um momento de equilíbrio, como se o movimento se construísse em encadeamentos de posições diferentes. Veremos que na dança, que é a arte da mobilidade, o equilíbrio está na mudança como continuidade, como duração, se refletirmos à luz do que Bergson diz: "A mudança, se consentirem em olhá-la diretamente, sem véu interposto, bem rapidamente lhes aparecerá como o que pode haver no mundo de mais substancial e de mais durável. Sua solidez é infinitamente superior à de uma fixidez que não é mais que um arranjo efêmero entre mobilidades."[118]

---

positions et que leur ordre, car il suffit de se le donner, dans sa simplicité indivisible, pour que l'infinité des positions successives ainsi que leur ordre soient donnés du même coup, avec, en plus quelque chose qui n'est ni ordre ni position mais qui est l'essentiel: la mobilité."

[117] Idem. *O pensamento e o movente*. Tradução de Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 173. O texto em língua estrangeira é: "Devant le spectacle de cette mobilité universelle, quelques-uns d'entre nous seront pris de vertige. Ils sont habitués à la terre ferme ; ils ne peuvent se faire au roulis et au tangage. Il leur faut des points « fixes » auxquels attacher la pensée et l'existence. Ils estiment que si tout passe, rien n'existe ; et que si la réalité est mobilité, elle n'est déjà plus au moment où on la pense, elle échappe à la pensée."

[118] BERGSON, Henri*. O pensamento e o movente*. Tradução de Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 173. O texto em língua estrangeira é: "Le changement, s'ils consentent à le regarder

Para dançar, o corpo e o espírito, como uma coisa só, precisam se instalar no que Bergson chama de *realidade móvel*. Compreender a dança como desequilíbrio é uma contribuição que a filosofia da arte pode legar à mais móvel de todas artes de performance, ou seja, artes exercidas no palco. Um legado possível, entre outras escolas, do bergsonismo, pois como diz Bergson, "a verdade é que nosso espírito pode seguir o caminho inverso [ao da fixidez]. Pode instalar-se na realidade móvel, adotar-lhe a direção incessantemente cambiante, enfim, apreendê-la intuitivamente. Eis uma chave para a compreensão da dança."[119]

Isso é o que também nos dirá Valéry ao afirmar que "a pessoa que dança se fecha, de alguma maneira, em uma duração que ela mesmo engendra, uma duração toda feita de energia imediata, feita de nada que possa efetivamente durar."[120]

Aqui, uma possível articulação entre Nietzsche e Bergson se faz possível. Visto pelo ângulo bergsoniano, no que este diz respeito à aceitação da mobilidade, podemos perceber que sua filosofia ajuda a expor um aspecto fundamental da filosofia de Nietzsche, seu predecessor e influenciador. O ponto de contato é a dança a que Nietzsche se refere permanentemente em sua obra, como condição de uma vida vivida como obra de arte. Bergson falará que a filosofia da mobilidade

> [...] desembocará, assim, em conceitos fluidos, capazes de seguir a realidade em todas as suas sinuosidades e de adotar o próprio movimento da vida interior das coisas. Apenas assim se constituirá uma filosofia progressiva, liberta das disputas que opõem as escolas, capaz de resolver naturalmente os problemas porque se terá libertado dos termos artificiais que foram escolhidos para pô-los. Filosofar consiste em inverter a direção habitual do trabalho do pensamento.[121]

---

directement, sans voile interposé, leur apparaîtra bien vite comme ce qu'il peut y avoir au monde de plus substantiel et de plus durable. Sa solidité est infiniment supérieure à celle d'une fixité qui n'est qu'un arrangement éphémère entre des mobilités."

[119] Ibid. p. 221.

[120] VALERY, Paul. *Philosophie de la Danse*. Oeuvres, Tome I. Paris: Pléiade, 1957, p.1390-1403.

[121] BERGSON, Henri. op. cit., nota 118, p. 221. O texto em língua estrangeira é: "Mais la vérité est que notre esprit peut suivre la marche inverse. Il peut s'installer dans la réalité mobile, en adopter la direction sans cesse changeante, enfin la saisir intuitivement. Il faut pour cela qu'il se violente, qu'il renverse le sens de l'opération par laquelle il pense habituellement, qu'il retourne ou plutôt refonde sans cesse ses catégories. Mais il aboutira ainsi à des concepts fluides, capables de suivre la réalité dans toutes ses sinuosités et d'adopter le mouvement même de la vie intérieure des choses. Ainsi seulement se constituera une philosophie progressive, affranchie des disputes qui se livrent entre les écoles, capable de résoudre naturellement les problèmes parce qu'elle se sera délivrée des termes artificiels qu'on a choisis pour les poser. Philosopher consiste à invertir la direction habituelle du travail de la pensée."

Bergson afirma, como vimos ao longo dos dois últimos capítulos, que a elaboração de problemas mal colocados é prática comum a diversos domínios. Na arte da dança, podemos verificar tal assertiva no fato mesmo em que, sem a compreensão da mobilidade universal sugerida pelo bergsonismo, pode-se, ao pretender dançar, fazer exatamente o contrário do que é a dança: buscar o equilíbrio na fixidez, e não no desequilíbrio, próprio de tudo o que muda permanentemente, ou seja, a mobilidade em si.

Tal equívoco leva a um dispêndio muito maior de energia, esgotando antes a reserva de forças do bailarino, afetando suas potências. E isso também afetará sua performance, o que alterará, consequentemente, a experiência estética, a experiência do público que pode não saber que o que mais aprecia na dança é a duração, mãe da fluidez dos movimentos encadeados no palco.

VALERY assim coloca a questão: “Mas a dança […] é afinal uma forma de tempo, é a criação de um certo tipo de tempo, de um tipo completamente distinto e único.”[122]

Dançar é boiar na duração. Uma conclusão a que podemos chegar como resultado de tudo o que foi exposto até o presente momento. Ao segmentar a experiência temporal, o bailarino a superficializa, não aprofunda o contato com o tempo como o filósofo o entende, ou seja, com a “*duração*”. Essa relação temporal materializada pode ser fonte de frustração artística. E diminuir a expressão, o sentimento do bailarino em sua performance. A arte que se baseia numa relação material com o tempo é uma arte que não dura.

4.3 Emoção criadora

A questão da emoção do movimento no bergsonismo teria seu lugar, a esta altura da presente Dissertação mas, cabe-nos introduzir uma questão que, ao nosso entendimento, pode ser considerada como anterior: a emoção criadora. Bergson mostra nas palavras abaixo a universalidade da emoção criadora que nos fez trazê-la antes à evidência, antes mesmo que a emoção do movimento, que em tese estaria

[122] VALERY, Paul. *Philosophie de la Danse*. Oeuvres, Tome I. Paris: Pléiade, 1957, p.1390-1403.

mais imediatamente associada às considerações sobre a dança que fizemos na subseção anterior.

Bergson diz: “Quando a música chora, é a humanidade, é toda a natureza que chora com ela; na verdade, ela não introduz esses sentimentos em nós; antes, ela nos introduz neles, como transeuntes que se compelissem a uma dança”.[123]

Veremos, ao longo da presente subseção, a natureza do que na arte pode tocar a humanidade de uma maneira universal. Antes, porém, evocamos a situar a teoria da emoção criadora ao longo da obra de Bergson, o que aqui ele faz à luz da *afetividade*.

Deleuze vai dizer que “A teoria da emoção criadora é ainda mais importante por dar à afetividade um estatuto que lhe faltava nas obras precedentes. Em Os dados imediatos, a afetividade tendia a confundir-se com a duração em geral. Em Matéria e memória, ao contrário, ela tinha um papel mais preciso, mas era impura e sobretudo dolorosa.[124]

E pedimos a compreensão do leitor e da leitora para o fato de nos servirmos repetidamente da obra de Deleuze consagrada à Bergson, intitulada *Bergsonismo* nesta subseção da presente Dissertação. Isso porque aos olhos desta estudiosa de Bergson, Deleuze não poderia ter sido mais feliz em sua exposição da teoria da emoção criadora, como pretendemos demonstrar com os próximos trechos de *Bergsonismo*.

Assim, vejamos, nesta passagem, como ele explicita seu entendimento do tema, ao responder a uma questão inicial sobre essa teoria:

> E o que seria essa emoção criadora senão, precisamente, uma Memória cósmica, que atualiza ao mesmo tempo todos os níveis, que libera o homem do plano ou do nível que lhe é próprio para fazer dele um criador, um ente adequado a todo o movimento da criação?[125]

---

[123] BERGSON, Henri. *As duas fontes da moral e da religião.* Tradução de Nathanael G. Caixeiro. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978. p. 33. O texto em língua estrangeira é: “Quand la musique pleure, c'est l'humanité, c'est la nature entière qui pleure avec elle. A vrai dire, elle n'introduit pas ces sentiments en nous ; elle nous introduit plutôt en eux, comme des passants qu'on pousserait dans une danse.”

[124] DELEUZE, Gilles. *Bergsonismo*. Tradução Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 1999. p. 90. O texto em língua estrangeira é: “La théorie de l'émotion créatrice est d'autant plus importante qu'elle donne à l'affectivité un statut qui lui manquait dans les oeuvres précédentes. Dans Les Données immédiate, l'affectivité tendait à se confondre avec la durée en général. Dans Matière et Mémoire au contraire, elle avait un rôle beaucoup plus précis, mais était impure et plutôt douloureuse.)”

[125] Ibid. p. 91. O texto em língua estrangeira é: “Et qu'est-ce que cette émotion créatrice, sinon précisément une Mémoire cosmique, qui actualise à la fois tous les niveaux, qui libère l'homme du plan ou du niveau qui lui est propre, pour en faire un créateur, adéquat à tout le mouvement de la creation ?”

Surge, aqui, a noção de uma memória cósmica que incita, promove e/ou é a própria emoção que move a criação. Não somente no que diz respeito à produção artística. A emoção criadora está por trás de toda forma de criação, pano de fundo de todo o novo pensado e produzido, independente de onde ou em que circunstâncias, no planeta. “É a própria duração que, em nós, é emoção”[126], dirá Lapoujade.

E a tão necessária perseverança em tal processo também é fruto dessa emoção, como diz Bergson: “Não nos parece duvidoso que uma emoção nova esteja na origem das grandes criações da arte, da ciência e da civilização em geral. Não apenas porque emoção é um estimulante, mas porque incita a inteligência a empreender e a vontade a perseverar.[127]

A emoção criadora é o que vai criar, inclusive, a forma pela qual ela vai se expressar, diz Deleuze: “Em suma, a emoção é criadora (primeiramente, porque ela exprime a criação em sua totalidade; em seguida, porque ela própria cria a obra na qual ela se exprime; finalmente, porque ela comunica aos espectadores ou ouvintes um pouco dessa criatividade).[128]

A necessidade de criar é o que leva o homem a acessar a emoção criadora. E, aqui, um paralelo entre artista e filósofo será feito, para conferir ao artista, ou seja, àquele que produz arte, a vantagem, em relação àquele que produz filosofia.

> A emoção criadora é a gênese da intuição na inteligência. Portanto, se o homem acede à totalidade criadora aberta, é por agir, é por criar, mais do que por contemplar. Na própria filosofia, há ainda muita contemplação suposta: tudo se passa como se a inteligência já fosse penetrada pela emoção, pela intuição, portanto, mas não ainda o suficiente para criar em conformidade com tal emoção. Por isso, mais profundamente que os filósofos, as grandes almas

---

[126] LAPOUJADE, David. Potências do tempo. Tradução Hortencia Santos Lencastre. São Paulo: n- 1 Edições, 2012. p. 11. O texto em língua estrangeira é: “C’est la durée même qui, en nous, est émotion.”

[127] BERGSON, Henri. *As duas fontes da moral e da religião.* Tradução de Nathanael G. Caixeiro. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978. p. 36. O texto em língua estrangeira é: “Qu'une émotion neuve soit a l'origine des grandes créations de l'art, de la science et de la civilisation en général, cela ne nous paraît pas douteux. Non pas seulement parce que l'émotion est un stimulant, parce qu'elle incite l'intelligence à entreprendre et la volonté a persévérer.”

[128] DELEUZE, Gilles. *Bergsonismo*. Tradução Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 1999. p.90. O texto em língua estrangeira é: “Bref, l'émotion est créatrice (d'abord parce qu'elle exprime la création tout entière, ensuite parce qu'elle crée ellemême l'oeuvre où elle s'exprime ; enfin, parce qu'elle communique aux spectateurs ou auditeurs un peu de cette créativité).”

> são as dos artistas [...].[129]

A emoção criadora tem a caraterística de contagiar em favor da criação. E a arte, na medida em que toca o público, o faz entrar em contato com essa emoção criadora que chegou a ele, e nele gera o desejo de criar. É frequente sairmos do cinema com vontade de criar, mesmo que não saibamos exatamente o quê e como. É muito comum que saiamos do teatro, de um espetáculo de dança, de um show, ou de um concerto de música erudita profundamente inspirados por algo que não sabemos bem o que é.

É assim que a emoção criadora se espalha. Pela profunda comoção que gera. Uma espécie de identidade cósmica, que nos leva à origem de todas as artes e, porque não dizer, de todos os pensamentos produzidos em estado de arte, qual seja, o estado de comoção em que o espírito se acha quando se encontra com a emoção de todas as emoções que perpassam e pontuam todas as criações.

> A emoção criadora salta de uma alma a outra, "de quando em quando", atravessando desertos fechados. Mas, a cada membro de uma sociedade fechada, se ele se abre à emoção criadora, esta comunica a ele uma espécie de reminiscência, uma agitação que lhe permite prosseguir e, de alma em alma, ela traça o desenho de uma sociedade aberta, sociedade de criadores, na qual se passa de um gênio a outro por intermédio de discípulos, de espectadores ou de ouvintes.[130]

Desta forma, somos enlevados pela emoção criadora. Pela necessidade de não morrer do que nos separa do que é constante, apesar de móvel; do que é sólido, apesar da liquidez com que se move; do que *dura* porque não dura.

A emoção criadora é o que procuramos como meio de nos perpetuarmos, porque emoção criadora é duração e a duração é a eternidade em vida, como vimos anteriormente, e não a eternidade associada à morte. Só o contato com a duração, nos diz Bergson, é capaz de nos fazer durar.

---

[129] DELEUZE, Gilles. *Bergsonismo*. Tradução Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 1999.. p. 91. O texto em língua estrangeira é: “Elle est la genèse de l'intuition dans l'intelligence. Si l'homme accède à la totalité créatrice ouverte, c'est donc en agissant, en créant plutôt qu'en contemplant. Dans la philosophie même, il y a encore trop de contemplation supposée: tout se passe comme si l'intelligence était déjà pénétrée d'émotion, donc d'intuition, mais non pas suffisamment pour créer conformément à cette émotion. Aussi les grandes âmes, plus loin que les philosophes, sont celles des artistes […].”

[130] Ibid. p. 91. O texto em língua estrangeira é: “Elle saute d'une âme à une autre, « de loin en loin », traversant des deserts clos. Mais à chaque membre d'une société close, s'il s'ouvre à elle, elle communique une espèce de réminiscence, un émoi qui lui permet de suivre. Et d'âme en âme, elle trace le dessin d'une société ouverte, société de créateurs, où l'on passe d'un génie à un autre, par l'intermédiaire des disciples, des spectateurs ou des auditeurs.

4.4 Emoção do movimento

Uma filosofia que se apega à intuição da mudança, eis como Bergson a definia já em 1911, quando falava à academia sobre os pilares que sustentavam sua obra. Ainda não sabia, que 16 anos depois, essas suas ideias, essa sua filosofia, o fariam merecedor do Prêmio Nobel de Literatura.

"Nossa primeira conferência versará, portanto, menos sobre a própria mudança do que sobre as características gerais de uma filosofia que se apegaria à intuição da mudança.", disse Bergson em Oxford.[131]

"Mais uma vez, o que é essa emoção?", pergunta Deleuze, "Visto que ela não pode estar nem no tempo nem fora do tempo, de que natureza é a emoção que Bergson liga, com toda propriedade, à duração?

E responde à própria questão: "[…] Só podemos compreender isso se concebermos e experimentarmos que a duração é ela mesma inseparável do movimento, da universal "mobilidade que está no fundo das coisas".[132]

Mais uma vez, a questão da emoção aparece associada à mudança, à mobilidade, ao movimento, enfim. É que, como indica Lapoujade, "A duração é sempre duração de um movimento. Da mesma maneira só existe emoção do movimento."[133]

A contemplação estética que a presente Dissertação faz sobre a dança captura parte desse legado filosófico, ao buscar na relação com o movimento mais do que obtém da relação com o tempo espacializado, esse último que é contado em relógios

---

[131] BERGSON, Henri. *O pensamento e o movente*. Tradução de Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 151. O texto em língua estrangeira é: "Notre première conference portera donc moins sur le changement lui-même que sur les caractères généraux d'une philosophie qui s'attacherait à l'intuition du changement."

[132] LAPOUJADE, David. Potências do tempo. Tradução Hortencia Santos Lencastre. São Paulo: n- 1 Edições, 2012. p. 24. O texto em língua estrangeira é: "Mais une fois encore, de quelle émotion s'agit-il ? Puisqu'elle ne peut être ni dans le temps ni hors du temps, de quelle nature est l'émotion que Bergson rattache en propre à la durée ? Et en quoi se révèle-t-elle inséparable de notre liberté? On ne peut le comprendre que si l'on conçoit et l'on expérimente que la durée est elle-même inséparable du mouvement, de l'universelle « mobilité qui est au fond des choses »."

[133] Ibid. p. 24. O texto em língua estrangeira é: " La durée est toujours durée d'un mouvement. De la même manière, il n'y a d'émotion que du movement.

ou em passos de uma coreografia.

Do nosso ponto de vista, e apoiados na filosofia bergsoniana, coreografar é colocar não só o corpo, mas também o espírito, no tempo medido e divido, no aprisionante tempo aprisionado.

Dançar uma coreografia é saber que aos três minutos e dois segundos de uma música, seu parceiro espera que você esteja com um dos braços na quinta posição, acima da cabeça, com o cotovelo quase esticado, e a outra mão desejando a dele para que o pas-de-deux aconteça. É Cronos mandando no movimento, empurrando os corpos para longe da duração. Mas a dança é arte, e a intuição da arte, que também é intuição da duração, volta a lembrar, ao corpo que dança, que está faltando alguma coisa. E, em algum momento, transita-se entre o Cronos e a duração, e uma indefinível sensação de não-tempo se estabelece, como no sono de Zaratustra ao meio-dia: “Que aconteceu comigo? Escuta! O tempo voou embora? Não estou caindo? Não caí — escuta! — no poço da eternidade?”[134]

Este meio-dia, possivelmente, é o tempo da duração em Nietzsche, um tempo que por ser em Nietzsche vai ter um corpo, sua hora, e ainda assim, estará na eternidade de vida que Bergson defende existir na duração.

Mas há, ainda, no movimento perfeito, tanto um corpo quanto uma *duração*. E isso é a dança. Aqui, encontramos uma outra janela para articulação entre Nietzsche e Bergson. Duas margens de tempo, e a eternidade no corpo dele. É no tempo dos ponteiros que Nietzsche encontra a eternidade. E o meio-dia é uma alegoria muito recorrente em sua obra, bom que lembremos o quanto.

A física hoje aponta para um outro tempo. Um tempo que não existe. Rovelli diz: “Temos de aprender a pensar o mundo não como algo que muda no tempo, mas de alguma outra maneira. As coisas mudam apenas uma em relação a outra. No nível fundamental, o tempo não existe.”[135] E poderíamos ler um pouco da duração bergsoniana nas entrelinhas dessa assertiva, independente dos embates que o filósofo teve com a física e independente de isso não se parecer exatamente com o que diz Bergson em relação à diferença de grau.

Independente disso, a teoria da física sobre a mobilidade das partículas (que

---

[134] NIETZSCHE, Friedrich, *Assim Falou Zaratustra*, tradução de Paulo César Souza, São Paulo: Companhia das Letras, 2011. p. 261.

[135] ROVELLI, Carlo. *A realidade não é o que parece.* Grifo da autora. Rio de Janeiro: Objetiva, 2017.

se movimentam freneticamente entre tempos diferentes) e a duração de Bergson, que é a mobilidade da diferença, podem vir a convergir, de alguma forma, ao longo do estudo desse tempo que não é.

As partículas *duram* porque somem, *duram* porque não duram, e *duram* porque são a própria mobilidade, a própria diferença. Podemos estar chegando, no momento desses conhecimentos, em que ambos os campos de estudo sejam atraídos por uma emoção criadora que, respeitando a forma de expressão de cada um desses dois domínios do conhecimento, os levará a expressar a mesma descoberta de maneiras diferentes, descobertas com diferenças de grau, mas com naturezas iguais. É a duração se desdobrando em diferença.

Na experiência que possuo como bailarina, há o registro de uma percepção de tempo que leva ao reconhecimento do que Nietzsche descreve com o seu *meio-dia*. Esse, aliás, pode ser que seja o ópio do bailarino; casamento de corpo e espírito na dimensão de um tempo que não há. A dança é como um campo de alternância acelerada das duas percepções de tempo descritas por Bergson.

Retomando a emoção do movimento no bergsonismo, Lapoujade nos dirá que: "A emoção é o movimento pelo qual o espírito apreende o movimento das coisas, dos seres, ou o seu próprio. Ou melhor, o movimento é o próprio espírito das coisas e dos seres, é aquilo que nos faz "vibrar interiormente", na profundidade."[136]

Sendo o movimento esse espírito mesmo das coisas e dos seres, sendo o movimento aquilo o que nos faz "vibrar interiormente", temos que a dança é potencialmente espírito de coisas e seres, o que faz vibrar interiormente, e isso não somente a dança da performance, mas a dança que Nietzsche vê nas estrelas e em tudo a nossa volta.

Um meio-dia, como o descrito por Nietzsche, no corpo que se encontra em plena emoção do movimento, esse meio-dia é comparável ao vão que vemos se abrir entre a percepção do tempo espacializado e do tempo *duração*, uma impressão de que existe uma simultaneidade de *durações*, que é para onde Bergson parece apontar quando menciona "uma infinidade de durações possíveis', 'uma continuidade de

[136] LAPOUJADE, David. Potências do tempo. Tradução Hortencia Santos Lencastre. São Paulo: n- 1 Edições, 2012. p. 24. O texto em língua estrangeira é: "L'émotion est le mouvement par lequel l'esprit saisit le mouvement des choses, des êtres ou le sien propre. Ou plutôt le mouvement est l'esprit même des choses et des êtres et c'est cela dont nous « vibrons intérieurement », en profondeur

durações que devemos tentar seguir seja para baixo, seja para cima'."[137]

A dança, como a percebemos a partir de Bergson, é um esforço de intuição que coloca espírito e corpo em estado de duração, ou seja, o que consideramos ser, de fato, o estado de arte. Bergson sugere: "[...] se, ao invés de pretender analisar a duração (isto é, no fundo, fazer-lhe a síntese com conceitos), começamos por nos instalar nela por meio de um esforço de intuição, temos o sentimento de uma certa tensão muito determinada, cuja determinação mesma aparece como uma escolha entre urna infinidade de durações possíveis."[138]

A dança é um esforço de intuição que conduz à percepção dessa tensão bem determinada, que descrevemos, aqui, como uma *tração-temporal*, (nos servindo do hífen inclusive para criar uma tensão gráfica). Essa tração-temporal é comparável à tração que as oposições, ou posições antagônicas do corpo criam, nele, e que comparamos no segundo capítulo deste trabalho com a tensão ou tração criada pela luta das partes que levou Nietzsche a desenvolver o conceito de *vontade de potência*.

Uma tração-temporal é o que ocorre entre o tempo da coreografia, espacializado em minutos, e o tempo *duração*, o tempo da arte. Quando tal tração pende para a duração no combate entre elas, em pleno movimento do corpo dentro da *duração* música, um vão para uma outra duração parece se abrir, como se fosse esta uma duração da tração-temporal, uma duração de outra duração, duração da duração. "Finalmente, dizemos que o movimento [...] compreende [...] a passagem obscura, misteriosa, de uma posição à posição seguinte.[139] A dança é essa [...]

---

[137] DELEUZE, Gilles. *L'île déserte et autres textes*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2002. p. 55. O texto em língua estrangeira é: "La combinaison de concepts antagonistes est critiquée par Bergson pour le fait que elle nous pouvons seulement présenter quelque chose dans un bloc, sans degrés ou nuances, tandis que l'intuition, au contraire, nous donne "un choix entre une infinité de durées possibles", 'un la continuité des durées que nous devrions essayer de suivre, que ce soit vers le bas ou vers le haut'."

[138] Ibid. p. 215. O texto em língua estrangeira é: Mais si, au lieu de prétendre analyser la durée (c'est-à-dire, au fond, en faire la synthèse avec des concepts), on s'installe d'abord en elle par un effort d'intuition, on a le sentiment d'une certaine tension bien déterminée, dont la détermination même apparaît comme un choix entre une infinité de durées possibles.

[139] BERGSON, Henri. *O pensamento e o movente*. Tradução de Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 209. O texto em língua estrangeira é: "Finalement, nous disons que le mouvement se compose de points, mais qu'il comprend, en outre, le passage obscur, mystérieux, d'une position à la position suivante. Comme si l'obscurité ne venait pas tout entière de ce qu'on a supposé l'immobilité plus claire que la mobilité, l'arrêt antérieur au mouvement!"

intuição se instala na mobilidade ou, o que dá no mesmo, na duração."[140], diz Bergson.

Quanto ao antagonismo que a minha experiência, em dança, leva a pesquisar, nessa tração-temporal como sendo o "lugar" da tração também o "lugar" da diferença, mesmo sabendo que Bergson condena uma combinação de conceitos antagonistas, como menciona Deleuze

> A combinação de conceitos antagonistas é censurada por Bergson pelo fato de só poder nos apresentar uma coisa em um bloco, sem graus nem nuanças, ao passo que a intuição, contrariamente, nos dá 'uma escolha entre uma infinidade de durações possíveis', 'uma continuidade de durações que devemos tentar seguir seja para baixo, seja para cima'. [141]

insistimos na análise deste misto, formado pelo tempo coreográfico e tempo duração na dança, ressalvando, aqui, que se trata de uma investigação da diferença instalada na mobilidade.

CONCLUSÃO

A conclusão mais importante da presente pesquisa é aquela que impacta diretamente a minha relação com o estudo do ballet através da Filosofia de Nietzsche e Bergson, ao confirmar a hipótese de que a dança resulta de dois tipos de oposição, uma física e outra temporal.

A investigação feita acerca do potencial movente do antagonismo na dança e as afecções dele decorrentes para a estética dessa expressão de arte conduziu à compreensão de que os antagonismos são a base do equilíbrio dinâmico, aquele obtido em deslocamento, entre as diferentes posições de uma sequência de movimentos.

É por antagonismo entre os membros, que o corpo obtém a tensão necessária para que o encadeamento desses movimentos se efetue. É em cima de antagonismos

---

[140] BERGSON, Henri. *O pensamento e o movente*. Tradução de Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 211. O texto em língua estrangeira é: "C'est dire que l'analyse opère sur l'immobile, tandis que l'intuition se place dans la mobilité ou, ce qui revient au même, dans la durée."

[141] DELEUZE, Gilles. *L'île déserte et autres textes*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2002. p. 55. O texto em língua estrangeira é: "La combinaison de concepts antagonistes est critiquée par Bergson pour le fait que elle nous pouvons seulement présenter quelque chose dans un bloc, sans degrés ou nuances, tandis que l'intuition, au contraire, nous donne "un choix entre une infinité de durées possibles", 'un la continuité des durées que nous devrions essayer de suivre, que ce soit vers le bas ou vers le haut'."

que a técnica do ballet clássico se sustenta. Tais antagonismos foram chamados aqui de *tração corporal*.

Da mesma forma, podemos concluir que, como a conduta da vontade de potência, em Nietzsche, prevê, esses antagonismos se estabelecem em diferentes dimensões, das corporais – aquelas que se verificam desde as pequenas distâncias, como a do pé até o quadril, até a total, aquela que vai dos pés ao topo da cabeça, mas, também, na dimensão temporal. Ou seja, além dos antagonismos corporais, uma outra natureza de tensão é verificada no corpo que dança. Trata-se da tensão causada por duas formas, concomitantes, de percepção do tempo, quais sejam, a percepção do tempo espacializado, em que se dividem os passos de uma coreografia ao longo de uma música, e a percepção da *duração*, que se dá pela *intuição* da mudança. Sobre esta tensão, cabem esforços totalmente novos em sua compreensão.

Outra conclusão a que este estudo chega, no que diz respeito a Bergson, é que a percepção da *duração* do movimento altera a experiência estética na dança. O mergulho que o bailarino e a bailarina fazem na *duração* potencializa a *intuição* da mudança, gerando um ciclo de emoções criadoras, potencializadas, por sua vez, pelo movimento e a energia do corpo gerada por ele.

A técnica do ballet clássico, base também para a dança contemporânea, é afetada por este estudo na medida em que instala no praticante a busca imediata pelos antagonismos no corpo, como técnica para a obtenção de um maior potencial movente.

Por outro lado, o mergulho na *duração* do movimento, através da percepção do repouso anterior, gerador e continuamente presente no movimento, revela um aspecto absolutamente prático da afirmação deleuziana de que a duração é o que difere de si.

Da mesma forma, buscar a duração da música através da percepção do silêncio que a precede como origem é uma prática que afeta a experiência estética, pois que coloca o bailarino e a bailarina no estado de *intuição*.

O que este estudo muda na minha experiência com a dança é, ainda, a percepção de que, à luz de Bergson, o principal fundamento da dança não é antes o desequilíbrio. Explico: pensado a partir do conceito de *duração*, este estudo me conduz a concluir que o que existe de fato é a mudança e que, pensada como mudança permanente, a dança não pode ser encarada como um conjunto de posições estanques, mas como um fluxo ininterrupto de movimentos indissociáveis.

Como possibilidades de futuras investigações, o presente estudo sugere que a *tração temporal*, ou seja, a tensão decorrente da interseção entre a percepção espacializada do tempo e a percepção da duração seja pesquisada. Algumas questões podem indicar caminhos para a abordagem. Por exemplo, do que se trata essa tração, trata-se de um misto, à luz de Bergson? Há um ponto de interseção entre elas? Qual a natureza dessa intercessão, caso exista?

Uma segunda possibilidade de estudo que o presente trabalho sugere é completamente diferente da anterior, mas não menos instigante para mim. Trata-se de um estudo da investigação do potencial movente da polarização de opiniões no corpo social, ou seja, os antagonismos do corpo social. Essa tensão é estética, como poderia admitir Jacques Ranciére?

A terceira sugestão de continuidade de pesquisa a partir do que o presente estudo oferece é, igualmente à segunda, diferente das anteriores. Trata-se de investigar a intenção, uma faculdade(?) pouco pesquisada até o presente. A observação da intenção no ballet clássico pode ajudar a explicar o propósito desta sugestão. É ela quem impede que a tensão produzida pelos antagonismos seja percebida pelo espectador? A intenção de leveza aplicada à força e à tensão em que o corpo se vê envolvido contribui, até que ponto, para a experiência estética? O que é a intenção, então?

REFERÊNCIAS

Obras de Nietzsche:

NIETZSCHE, F. *A gaia ciência.* Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. *Além do bem e do mal: Prelúdio a uma filosofia do futuro*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. *Assim falou zaratustra: um livro para todos e para ninguém*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. *Aurora: reflexões sobre os preconceitos morais.* Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.

_____. *Aurore*: pensées sur les préjugés moraux. Traduction Eric Blondel, Ole Hanson-Love, Théo Leydenbach, GF. Paris, 2012.

_____. *Crepúsculo dos ídolos.* Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. *Ecce homo.* Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. *Fragmentos póstumos: 1885-1887: Vol. VI.* Tradução de Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

_____. *Genealogia da moral: uma polêmica*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. *Humain, trop humain*. Traduction par Alexandre-Marie Desrousseaux. Société du Mercure de France, 1906.

_____. *Humano, demasiado humano:* um livro para espíritos livres. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. *Le gai savoir*. Traduction Alexandre Vialatte, Gallimard, Idées, 1950.

_____. *O Nascimento da tragédia* ou helenismo e pessimismo. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. *Samtliche werke.* (Edição crítica organizada por G.Colli e Montinari); editada na Alemanha, por Walter de Gruyter & Cia, 1972; na Itália por Adelphi Edizioni, 1973; e na França, por Gallimard, 1977).

_____. *The will to power***.** Tradução de Walter Kaufmann e R. 1. Hollingdale. Nova York: Vintage Books, 1968.

Obras de Henri Bergson em português:

BERGSON, Henri. *As duas fontes da moral e da religião*. Tradução de Nathanael C. Caixeiro da 216ª edição. Rio de Janeiro: Zahar, 1976.

_____. *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência.* Tradução de João S. Gama da edição de 1927. Lisboa: Edições 70, 1988.

_____. *Matéria e memória.* São Paulo: Martins Fontes, 1990.

_____. *O riso*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1978.

_____. *Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

Obras de Henri Bergson em francês:

BERGSON, Henri. *Correspondances*. Paris: Presses universitaires de France, 2002.

_____. *Cours de Bergson sur la philosophie grecque*. Paris: Presses universitaires de France, 2000.

_____. *Durée et simultanéité : à propos de la théorie d'Einstein*. Paris: Presses universitaires de France, 1992.

_____. *Essai sur les données immédiates de la conscience*. Ed. critique. Paris: Presses universitaires de France, 2007.

_____. *L'énergie spirituelle*. 4e éd. Paris: Presses universitaires de France, 1993.

_____. *L'évolution créatrice.* Ed. critique. Paris: Presses universitaires de France, 2007.

_____. *La pensée et le mouvant*. 4e éd. Paris: Presses universitaires de France, 1993.

_____. *Le rire*. Ed. critique. Paris: Presses universitaires de France, 2007.

_____. *Leçons d'esthétique: à Clermont-Ferrand ; Leçons de morale, psychologie et métaphysique : au lycée Henri IV*. Paris: Presses universitaires de France, 1992.

Matière et mémoire : essai sur la relation du corps et de l'esprit. 4e éd. Paris: Presses universitaires de France, 1993.

_____. *Leçons de psychologie et de métaphysique : Clermont-Ferrand, 1887-1888*. Paris: Presses universitaires de France, 1990.

_____. *Les deux sources de la morale et de la religion*. 5e éd. Paris: Presses universitaires de France, 1992.

Obras de outros autores:

ALVARENGA, *Revista Estudos Nietzsche*: Curitiba. v. 1, n. 2. p. 425, jul./dez 2010.

ANDLER, Charles. *Nietzsche sa vie et sa pensée*. Paris: Gallimard, 1958.

AZOUVI, François. *La gloire de Bergson* : essai sur le magistère philosophique. Paris: PUF 2007.

BARBARAS, R. et al. *Bergson dans le siècle*. Paris: Presses Universitaires de France, 2002.

BARRENECHEA, Miguel Angel de. *Nietzsche e o corpo*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

BENDA, Julien. *Le bergsonisme ou une philosophie de la mobilité*. Paris: Mercure de France, 1912.

_____. *Sur le succès du bergsonisme*. Paris: Mercure de France, 1914.

BITTENCOURT, Renato Nunes. *Revista Trágica*: estudos sobre Nietzsche. 1º semestre de 2013 – vol. 6 – nº 1.

BLONDEL, Éric. *Nietzsche*: le corps et la culture: La philosophie comme génealogie philologique. Paris: L'Harmattan, 2006.

BRELET, Gisèle. *Le temps musical.* Paris: Presses Universitaires de France, 1945.

CASSIRER, C. et al. *Bergson et la science* : avec des inédits. Paris: PUF, 2008.

CERNY, Vaclav. *Personnalité, création, combat*. Praga: V. Petr, 1947.

CHIDE, Alphonse. *Le mobilisme moderne*. Paris: Félix Alcan Éditeur, 1908.

CUNHA, M. H. L. *Nietzsche:* espírito artístico. Londrina: Ed. CEFIL, 2003.

DELEUZE, G. *A Dobra*. Leibniz e o Barroco. Tradução de Luiz B.L Orlandi. São Paulo: Papirus, 1991.

_____. *A ilha deserta:* e outros textos. São Paulo: Iluminuras, 2006.

_____. *A imagem-tempo.* São Paulo: Brasiliense, 1990.

_____. *Cinema, a imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. *Conversações*. São Paulo: Editora34, 1996.

_____. *Le bergsonisme*. Paris: Presses universitaires de France, 1991.

_____. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

_____. *Nietzsche*. Tradução de Alberto Campos. Lisboa: Edições 70, 1965.

DELEUZE, G; GUATTARI, F. Kafka: por uma literatura menor. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

DELEUZE, G; GUATTARI, F. *Mil Platôs*. São Paulo: Editora34, 1996. v.1.

_____. *Mil Platôs*. São Paulo: Editora34, v.2 1995.

_____. *Mil Platôs*. São Paulo: Editora34, v.3 1996.

_____. *Mil Platôs*. São Paulo: Editora34, v.4 1997.

_____. *Mil Platôs*. São Paulo: Editora34, v.5 1997.

_____. *O que é a Filosofia?* São Paulo: Editora 34, 1993.

DELEUZE, G.; PARNET, C. *Diálogos*. São Paulo: Editora Escuta, 1998.

DELHOMME, Jeanne. *La pensée et le réel.* Critique de l'ontologie. Paris: PUFd, 1967.

_____. *La pensée interrogative*. Paris: Presses Universitaires de France, 1954.

DIAS, Rosa Maria. *Nietzsche e a música*. Rio de Janeiro: Editora Imago, 1994.

_____. *Nietzsche*: vida como obra de arte. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2011.

FRADET, Pierre-Alexandre. *Derrida-Bergson:* Sur l'immédiateté. Paris: coll. Hermann Philosophie, 2014.

FRANÇOIS, Arnaud. *Bergson*. Paris: Ellipses, 2008.

GIACOIA JÚNIOR, Oswaldo. *Nietzsche.* São Paulo: PUBLIFOLHA, 2000.

GIDDENS, A. As conseqüências da modernidade. São Paulo: UNESP, 1991.

HADOT, Pierre*. Exercices spirituels et philosophie antique.* Paris: Albin Michel, 2001.

IASI, M. L. *O dilema de Hamlet:* o ser e o não ser da consciência. São Paulo: Viramundo, 2002.

JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *Henri Bergson*. Paris: Presses universitaires de France, 1989.

_____. *Henri Bergson*. Paris: Librairie Félix Alcan, 1931.

KELSSELMAN, Susana. El pensamiento corporal: biopolítica de las sensaciones. Revista TOPIA – psicoanalisis, sociedad, cultura, edição La Sociedad del Asfalto. Buenos Aires: Ano XVIII, n.49, abril/julho 2007.

LALANDE, A. Vocabulaire technique et critique de la philosophie. Paris: PUF, 1991.

LAMOTHE, K. L. *Nietzsche's Dancers:* Isadora Duncan, Martha Graham, and the Revaluation of Christian Values. New York: Palgrave MacMillan, 2006.

LAPOUJADE, David. Potências do tempo. Tradução Hortencia Santos Lencastre. São Paulo: n- 1 Edições, 2012.

LE ROY, Édouard. *La pensée intuitive*. Paris: Boivin & cie, 1929.

MARTON, Scarlett. in *A doutrina da vontade de poder em Nietzsche*. São Paulo: Annablume, 1997

_____. *Nietzsche*: das forças cósmicas aos valores humanos. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *L'union de l'âme et du corps chez Malebranche, Biran et Bergson*. Paris: J. Vrin, 1968.

MINKOWSKI, Eugène. *Le temps vécu*. Paris: J. L. L. d'Artrey, 1933.

MULLER-LAUTER, *A doutrina da vontade de poder em Nietzsche*. São Paulo: Annablume, 1997.

_____. *Nietzsche*: sua filosofia dos antagonismos e os antagonismos de sua filosofia. São Paulo: Unifesp, 2011.

MULLER, Marc. *Nietzsche et le sens de la vie*: Dionysos contre Bouddha. Revista X-Philo Lettre Trimestrielle nº. 6.

PANERO, Alain. *Commentaire des essais et conférences de Bergson*. Paris, l'Harmattan, 2003.

PARMEGGIANI, Marco. *Friedrich Nietzsche*: correspondencia. 1850-1869. Volume I. Madrid: Editorial Trotta, 2010.

PARMEGGIANI, Marco. *Friedrich Nietzsche*: correspondencia. 1869-1879. Volume II. Madrid: Editorial Trotta, 2010.

PARMEGGIANI, Marco. *Friedrich Nietzsche*: correspondencia. 1879-1884. Volume III. Madrid: Editorial Trotta, 2010.

PARMEGGIANI, Marco. *Friedrich Nietzsche*: correspondencia. 1880-1884. Volume IV. Madrid: Editorial Trotta, 2010.

PARMEGGIANI, Marco. *Friedrich Nietzsche*: correspondencia. 1885-1887. Volume V. Madrid: Editorial Trotta, 2010.

PARMEGGIANI, Marco. *Friedrich Nietzsche*: correspondencia. 1887-1889. Volume VI. Madrid: Editorial Trotta, 2010.

PELBART, P.P. *O tempo não-reconciliado.* São Paulo: Perspectiva, 1998.

PHILONENKO, Alexis*. Bergson ou de la philosophie comme science rigoureuse*. Paris: les Ed. du Cerf, 1999.

PLATÃO. *A República.* Livro VII. Rio de Janeiro: Editora Best Seller, 2002.
PLATÃO. *Fédon ou da alma*. In: *Diálogos*. Tradução de Enrico Corvisieri. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

POLITZER, Georges. *La fin d'une parade philosophique, le bergsonisme*. Paris: Arouet François, 1929.

PRADO JÚNIOR, Bento. *Presença e Campo Transcendental: Consciência e Negatividade da Filosofia de Henri Bergson*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

ROUX, W. *Der Kampf der Teile im Organismus.* Leipzig: Engelmann, 1881.

SAYEGH, Astrid. *Bergson: A Consciência Criadora: Metafísica da Ciência*. São Paulo: Humanitas, 2010.

SAYEGH, Astrid. *Bergson: O método Intuitivo:* uma abordagem positiva do Espírito. São Paulo: Humanitas, 2008.

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

SOULEZ, Philippe. *Bergson politique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1989.

SOULEZ, Philippe. *Bergson: biographie*. Paris: Flammarion, 1997.

VALCÁRCEL, A. Ética contra estética. São Paulo: Perspectiva: SESC, 2005.2012.

VALERY, Paul. *Philosophie de la Danse*. Oeuvres, Tome I. Paris: Pléiade, 1957, p.1390-1403.

VIEILLARD-BARON, J. *Bergson, la vie et l'action*. Paris: Le Félin-Kiron, 2007.

VIEILLARD-BARON, Jean-Louis. *Bergson et le bergsonisme*. Paris: A. Colin, 1999.

WILBOIS, Joseph. *Devoir et durée*. Michigan: University of Michigan Library, 1912.

WORMS, Fréderic. *Bergson ou le deux sens de la vie*. Paris: PUF, 2004.

_____. *Bergson ou os Dois Sentidos da Vida*. São Paulo: Editora Unifesp, 2011.

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

XIMENES, Fernando Lira. *O ator risível: procedimentos para as cenas cômicas*. Editora Fernando Ximenes, 2010.