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

Rodrigo Carqueja de Menezes

Música e Metafísica em Henri Bergson

Rio de Janeiro
2020

Rodrigo Carqueja de Menezes

Música e Metafísica em Henri Bergson



Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Filosofia.

Orientador: Prof. Dr. James Bastos Arêas

Rio de Janeiro

2020

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ / REDE SIRIUS / BIBLIOTECA CCS/A

M543 Menezes, Rodrigo Carqueja de.
Música e Metafísica em Henri Bergson / Rodrigo Carqueja de Menezes. – 2020.
240 f.

Orientador: James Bastos Arêas.
Tese (Doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Filosofia – Teses. 2. Música – Teses. 3. Metafísica – Teses. 4. Bergson, Henri, 1859-1941 – Teses. I. Arêas, James Bastos. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

CDU 11:78

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

_____ _____

Assinatura Data

Rodrigo Carqueja de Menezes

Música e Metafísica em Henri Bergson

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Filosofia.

Aprovada em 11 de novembro de 2020.

Banca Examinadora:

_____

Prof. Dr. James Bastos Arêas (Orientador)
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas - UERJ

_____

Profa. Dra. Maria Inês Senra Anachoreta
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas - UERJ

_____

Profa. Dra. Maria Helena Lisboa Cunha
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas - UERJ

_____

Prof. Dr. Luís Antônio Cunha Ribeiro
Universidade Federal Fluminense

_____

Profa. Dr. Veronica Damasceno
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2020

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho aos meus pais, ao meu orientador e aos amigos.

AGRADECIMENTOS

Ao orientador James Bastos Arêas, pela amizade e força desde os primeiros passos na filosofia.

Aos professores da banca pela atenção e cuidado com a Tese:

- Maria Inês Senra Anachoreta;
- Maria Helena Lisboa Cunha;
- Luiz Antônio Cunha Ribeiro;
- Veronica Damasceno.

A todos os amigos que de alguma forma contribuíram para esta jornada;

- Maria Eduarda Nunes Ferreira;
- Renan de Araújo Rodrigues;
- Jonathan Gomes Henrique;
- Thiago Costa Faria;
- Vivian Pizzinga;
- Luciano Lima Rocha;
- Mauro Pereira;
- Leandro Mangia Rodrigues;
- Leonardo Mangia Rodrigues;
- Gustavo Leal Toledo;
- Sensei Roberto Mendes;
- Alexandre Miranda de Almeida;
- Tarsila Costa;
- Rafaela Francisco da Nóbrega;
- Fernando Abbade Dutra Mendes;
- Lucas Helder Barreto;
- Claudio Garcia Drumond;
- Sônia Oliveira;
- Maria Regina.

A música faz e nos leva a fazer o movimento. Ela garante nossa vizinhança e a multidão de singularidades. Ela nos lembra que a razão não tem como função representar, mas sim atualizar a potência, quer dizer, instaurar relações humanas numa matéria (sonora)

Gilles Deleuze

Não há música verdadeira que não nos faça apalpar o tempo

Emil Cioran

[...] seria possível que se anunciasse uma relação completamente diferente que contestasse o ser como continuidade, unidade ou reunião do ser, ou seja, uma relação fora da problemática do ser e que colocaria uma questão que não fosse a questão do ser. Assim, interrogando-nos a propósito, sairíamos da dialética, mas também da ontologia.

Maurice Blanchot

RESUMO

MENEZES, R, C. *Música e Metafísica em Henri Bergson*. 2020. 240 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

O propósito desta tese é investigar como a música ressoa com a filosofia de Henri Bergson e qual o valor e função das imagens musicais para a sua produção conceitual. Na primeira parte ficou evidente a peculiaridade desta filosofia singular que, por mais que evite o isolamento da abstração, pode ressoar com a experiência artística sem abandonar a consistência filosófica que seu método busca e requer. Deste modo, sair da abstração e dos intelectualismos formalistas não implica em homogeneidade com o campo musical. Aqui, não houve necessidade de saber se os conceitos bergsonianos servem ou não para análise e interpretação de obras artísticas como a do músico Claude Debussy, pois pôde-se evidenciar as ressonâncias ou interseções entre a obra do filósofo com a do músico sem que haja identificação entre o conceito de duração do filósofo e a duração sonora do músico. Então, na segunda parte, ficou clara como esta metafísica singular, para ser coerente com seu método nomeado de intuição, não pode ser uma teorização ou especulação sobre a arte musical na medida em que testemunha em favor de uma extrema comoção com a arte que a potencializa, sugestiona e sugestiona permitindo uma ampliação ou alargamento dos quadros em a condição humana está inserida. Em todo caso, Henri Bergson procurou sim um contato com a experiência musical, mas sem jamais deixar de evidenciar a heterogeneidade entre a a arte sonora e a metafísica. Há sim a busca de uma extrema comoção ou simpatia com esta arte, mas de modo algum sua filosofia deve ser reduzida a uma atividade produtora de símbolos ou generalidades que serviriam para análise de uma obra artística ou uma teoria geral da arte.

Palavras-chave: música; metafísica; Henri Bergson; duração.

ABSTRACT

MENEZES, R, C. *Music and Metaphysics in Henri Bergson*. 2020. 240 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

The purpose of this dissertation is to investigate how music resonates within the philosophical thought of Henri Bergson, as well as to examine the value and function of musical images within his conceptual production. In the first part of this work, our attention has been drawn to the peculiarity of such philosophy, wich, at the same time that prevents from the isolation of abstraction, also resonates with the artistic experience without abandoning the philosophical consistency that its method demands. Thus, avoiding abstraction and intellectualism does not imply homogeneity with the musical field. Up to this point it was needles to know whether bergsonian concepts are appropriate or not for the analysis and interpretation of artistic works as those of the musician Claude Debussy, since it has been possible to put in evidence the resonances or intersections between Bergson's and Debussy's works without appealing for any identification between the philosopher's concept of duration and the musician's sound duration. Therefore, in the second part, it was clear how this singular metaphysics, in order to be consistent with its method named intuition, cannot be a theorizing or speculation on musical art, insofar as it testifies in favor of an extreme commotion with the art that enhances it and suggests it, which enables an enlargement of the frames in which the human condition is inserted. In any case, Henri Bergson did look for a contact with the musical experience, but always highlighting the heterogeneity between the sound art and the metaphysics. There is indeed the search for an extreme commotion with or sympathy for this art, but his philosophy should not a all be reduced to an activity that produces symbols or generalizations which could be used for the analysis of an artistic work or a general theory of art.

Keywords: music; metaphysics; Henri Bergson; duration.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	10
1	**DURAÇÃO SONORA E O CONCEITO DE DURAÇÃO**	26
1.1	**Prelúdio: O caso Debussy-Bergson**	26
1.1.1	A melodia do fauno	26
1.1.2	Devir e forma musical	30
1.1.3	O tonalismo	39
1.1.4	Realidade e mudança	49
1.2	**A intuição: o *Élargissement* da percepção**	53
1.2.1	Intuição e inteligência	53
1.2.2	Os propósitos vitais da inteligência	55
1.2.3	Intuição e realidade	58
1.2.4	A intuição na arte e a emoção criadora	62
1.3	**Alguns desvios da duração real**	69
1.3.1	Diferentes concepções da duração	69
1.3.2	Tomismo	74
1.3.3	Cartesianismo	77
1.3.4	Spinozismo	79
1.3.5	O empirismo de Locke	81
1.4	**A duração bergsoniana**	83
1.4.1	A “teoria das multiplicidades”: Continuidade e Heterogeneidade	83
1.4.2	As imagens: percepção e memória	92
1.4.3	Da atualidade do possível à realidade do virtual	102
1.4.4	Arte e virtualidade	109
1.5	**Claude Debussy: "uma música da duração"**	113
1.5.1	Continuidade e descontinuidade	113
1.5.2	O colorido intenso	120
1.5.3	Os ritmos aberrantes	126
2	**AS IMAGENS MUSICAIS**	130
2.1	**Notas para uma filosofia da música**	130
2.1.1	Estética e Metafísica	130
2.1.2	Música e simpatia	137
2.1.3	Imanência entre as artes	149

2.1.4 Problema e método 154
2.2 **Melodia e mudança de qualidade** 158
2.2.1 Qualidade e quantidade 158
2.2.2 A mudança qualitativa 161
2.2.3 A escuta da melodia 168
2.2.4 A liberdade 175
2.3 **Ritmos na duração** 180
2.3.1 A relação do corpo com o espírito 180
2.3.2 Os ritmos da duração 182
2.3.3 Tempo e espaço homogêneos 186
2.3.4 A extensão concreta 188
2.4 **Criação musical e vital** 191
2.4.1 Recapitulação dos livros anteriores 191
2.4.2 Elã Vital: Criação e Vida 194
2.4.3 Harmonia e ordem vital 201
2.5 **Harmonia e simultaneidade de fluxo** 206
2.5.1 Ciência e filosofia 206
2.5.2 Melodia e simultaneidade 209
CONCLUSÃO 216
REFERÊNCIAS 232

INTRODUÇÃO

Historicamente, a filosofia de Henri Bergson se insere entre um conjunto de pensadores que apontam para os "limites da representação"[1] - final do século XVIII e início do século XIX, no mesmo contexto do surgimento das ciências humanas - final do século XIX. Este período foi marcado por grandes transformações no plano dos saberes, pois abandona-se o modelo dos princípios estáveis de ordem e de medida, oriundas da pretensão de unificação que representaria todo o saber a partir de uma taxonomia geral e de uma "máthêsis universal"[2]. Segundo Michel Foucault, este projeto de ordenamento alcançou todos os saberes no período clássico: "Na época clássica, desde o projeto de uma análise da representação até o tema da *máthêsis universalis*, o campo do saber era perfeitamente homogêneo: todo conhecimento, qualquer que fosse, procedia às ordenações pelo estabelecimento das diferenças e definia as diferenças pela instauração de uma ordem; [...]." Com abandono desta pretensão unificadora e geral, assiste-se o surgimento de uma multiplicidade de modelos heterogêneos, caracterizando em certa medida a modernidade. Como exemplo, os conhecimentos empíricos[3] que isolam domínios próprios e específicos do homem como a vida, o trabalho e a linguagem, provocando o nascimento da biologia, da economia política e da lingüística. Outro exemplo, um pouco mais tardio, é o nascimento das ciências humanas, incluindo as "contra-ciências" como a psicanálise e a etnologia. Estas últimas, por exemplo, liberando conceitos que desfazem a temática do homem e anunciam sua morte produzindo conceitos como o de inconsciente[4]. Contudo, estas modificações no campo

---

1 Michel Foucault. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 297.

2. Michel Foucault. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas.* São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 478.

3 Segundo Henri Bergson, "[...]o pensamento do século XIX reclamou uma filosofia desse gênero, subtraindo todo arbitrário, capaz de descer até o detalhe dos fatos particulares, quanto a isso não há dúvida. Incontestavelmente, também, ele sentiu que esta filosofia deveria se instalar nisso que chamamos de duração concreta. O advento das ciências morais, o progresso da psicologia, a importância crescente da embriologia entre as ciências biológicas, tudo isso deveria sugerir a idéia de uma realidade que dura interiormente, que é a duração mesma". Henri Bergson. *L'évolution créatrice*. Paris: Quadrige/PUF, 2013, p .362.

4 Este longo desenrolar da modernidade alcança o caso específico da psicanálise e da etnologia. Segundo Foucault: "Em relação às 'ciências humanas', a psicanálise e a etnologia são antes 'contraciências'; o que não quer dizer que sejam menos 'racionais', ou 'objetivas' que as outras, mas que elas as assumem no contrafluxo, reconduzem-nas a seu suporte epistemológico e não cessam de 'desfazer' esse homem que, nas ciências humanas, faz e refaz sua positividade." Michel Foucault. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas.* São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 525 e 526. Henri Bergson comenta a importância de Sigmund Freud e seus discípulos: "A psicofisiología de um lado, a psicopatologia de outro, dirigiram o olhar de nossa consciência para mais de um problema que teríamos, sem isso, negligenciado o estudo, e cujo estudo nos fez formulá-los de outra maneira. Os resultados assim obtidos não deixaram de influenciar por sua vez a psicofisiologia e a psicopatologia. Para atermo-nos a esta última ciência, mencionaremos simplesmente a importância crescente que nela tomaram pouco a pouco a consideração da tensão psicológica, de atenção à

epistêmico também ressoam no campo artístico musical, que da mesma forma abandona a ideia de uma unificação de toda teoria sonora. Referindo-se a este período Jean-Jacques Nattiez afirma: "Acabou o tempo dos modelos unidimensionais na musicologia e nas ciências humanas em geral."[5] Assim, elementos musicais mais ligados à emoção e ao afeto, como por exemplo a melodia[6], começam a ganhar no campo do saber musical uma importância que não tinham.[7] E, de um modo geral, a Estética abandona a ideia de ser a representação de um objeto ou de um sujeito, e, principalmente com os pós-hegelianos, perde todo condicionamento à dicotomia sujeito/objeto permitindo novas experimentações do pensamento artístico.

Em meio a esse longo processo surge o pensamento de Henri Bergson, o qual aponta diretamente para a esterilidade deste projeto cartesiano: "Em vão nos acenam com a perspectiva de uma matemática universal; não podemos sacrificar a experiência às exigências de um sistema."[8] Por um lado, tal renúncia pode ser explicada na medida em que filosofia bergsoniana é atravessada por uma multiplicidade de novos saberes. Podemos citar as novas geometrias não euclidianas, como a concebida por Georg Friedrich Bernhard Riemann (1826-1866), até a nova física de Albert Einstein (1879-1955), passando pela biologia de Jean-Baptiste de Lamarck (1744-1829) e de Charles Darwin (1809-1882); e, também, pela sociologia de Lucien Lévy-Bruhl (1857-1939); até a psicologia de William James (1842-1910) e a psicanálise de Sigmund Freud (1856-1939). Mas por outro lado, não menos importante, essa filosofia também está na presença da conquista de novas temáticas e experimentações alcançadas pelas artes que escapa

---

vida, e tudo o que envolve o conceito de esquizofrenia. Sem falar da ideia de uma conservação integral do passado que encontrou cada vez mais sua verificação empírica no vasto conjunto de experiências instituído pelos discípulos de Freud." Henri Bergson. *La pensée et Le mouvant.* Genève: Éditions Albert Skira, 1946, p. 83 e 84.

5 Ver o verbete melodia. In: Ruggiero Romano (Diretor). *Enciclopédia Einaudi - Volume 3 - Artes - Tonal/Atonal*. Porto: Imprensa Nacional - Casa da moeda, 1984, p. 294.

6 Para Jean-Jacques Nattiez: "Bastará, para o fim em vista, sublinhar que a teoria de Rousseau, após os argumentos transcendentais e composicionais de Rameau, propõe um terceiro tipo de explicação genética da melodia, ligando a origem da música e do canto à linguagem humana. Segundo Rousseau, uma melodia é 'simples, natural e apaixonada … não tira a sua expressão das progressões do baixo, mas das inflexões que o sentimento dá à voz". Verbete melodia. In: Ruggiero Romano (Diretor). *Enciclopédia Einaudi - Volume 3 - Artes - Tonal/Atonal*. Porto: Imprensa Nacional - Casa da moeda, 1984, p. 279. Esta querela Rameau-Rousseau será retomada por este estudo mais adiante.

7 É o que Comenta Jean-Jacques Nattiez sobre a predominância da harmonia sobre a melodia presente no período que vai do século XVIII ao final do século XX: "[...] 'houve uma tendência crescente para fazer da melodia a serva da harmonia ou, pelo menos,de a considerar apenas como o mero resultado de progressões harmônicas. A explicação da melodia como 'superfície da harmonia' ilustra claramente este ponto de vista. Alguns autores foram tão longe que sustentam que uma melodia que não pode ser interpretada harmonicamente é, pura e simplesmente, incompreensível." Verbete melodia. In: Ruggiero Romano (Diretor). *Enciclopédia Einaudi - Volume 3 - Artes - Tonal/Atonal*. Porto: Imprensa Nacional - Casa da moeda, 1984, p. 277.

8 Henri Bergson. *L'évolution créatrice*. Paris: Quadrige/PUF, 2013, p .39.

à toda "dinastia da representação"[9], como por exemplo, o simbolismo na literatura e o impressionismo na pintura.

Mas os propósitos intrinsecamente filosóficos não podem ser compreendidos se lhes atribuem a função de simplesmente refletir sobre a ciência ou a arte de seu tempo. Neste ponto, seu livro polêmico *Duração e Simultaneidade* é um bom exemplo, pois é nela que Bergson deixa claro sua posição frente à ciência. Comenta no prefácio, em relação à física da relatividade, um direcionamento para esta obra que de modo algum deve ser negligenciado pelo leitor. Se esta obra se propõe a corrigir uma confusão, deve ficar claro que esta não tem sua origem propriamente em Einstein ou em qualquer outro físico, mas justamente em uma filosofia equivocada derivada diretamente desta física. Deste modo, não é contra a ciência que o livro foi escrito, mas contra uma pseudo-filosofia fundada a partir de uma espécie de transposição direta. Este livro em nenhum momento sai do plano filosófico para corrigir os cientistas, ele apenas aponta confusões nas deduções quando deixam de ser uma física para se tornarem uma filosofia[10]. E se ele apresenta cálculos, é somente na medida em que precisa retornar na experiência de Michelson-Morley para efetuar uma leitura propriamente filosófica. Neste sentido, nem é correto dizer que Bergson tem por propósito extrair as implicações filosóficas da física, pois é sobre a experiência propriamente onde vai se localizar seu interesse. Este estudo terá a oportunidade de tratar mais a fundo esta questão, mas, por hora, já é o suficiente para perceber que todo mal entendido surge da interpretação de que sua filosofia é apenas uma reflexão sobre alguma coisa. Se ela interage com alguma experiência científica ou musical, é precisamente para criar conceitos propriamente filosóficos. É em função da criação de novos conceitos e problemas para o pensamento que Henri Bergson deve ser considerado um importante filósofo. Portanto, não se deve limitar apenas à verificação de dados históricos e bibliográficos, pois se correria o risco de acreditar que Bergson apenas reflete sobre a ciência ou arte, para depois transpor seus resultados ao campo filosófico. Faz-se necessário, então, tomar esta filosofia em sua trama conceitual, caracterizada por uma singular “precisão”.

---

[9] É o que apresenta Michel Foucault sobre a literatura moderna: "De fato, o acontecimento que fez nascer o que no sentido estrito se entende por 'literatura' só é da ordem da interiorização em uma abordagem superficial; trata-se muito mais de uma passagem para 'fora': a linguagem escapa ao modo de ser do discurso - ou seja, à dinastia da representação - e o discurso literário se desenvolve a partir dele mesmo, formando uma rede em cada ponto, distinto dos outros, a distância mesmo dos mais próximos, está situado em relação a todos em um espaço que ao mesmo tempo os abriga e os separa. A literatura não é a linguagem se aproximando de si até o ponto de sua ardente manifestação, é a linguagem se colocando o mais longe possível dela mesma; e se, nessa colocação 'fora de si', ela desvela seu ser próprio, essa súbita clareza revela mais um afastamento do que uma retração, mais uma dispersão do que um retorno dos signos sobre eles mesmos." Michel Foucault. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Coleção: *Ditos & Escritos III*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001, p. 220 e 221.

[10] Henri Bergson. *Durée et simultanéité: a propos de la théorie d'Einstein*. Paris: Quadrige/PUF, 2009, p. 2.

É justamente a busca por essa precisão o traço marcante e a vitalidade da metafísica de Henri Bergson. Quando Bergson critica os clássicos sistemas filosóficos, é exatamente por não serem precisos e só produzirem conceitos demasiadamente vastos e abstratos, promovendo uma série de equívocos oriundos de um mundo povoado de seres sem vida e acontecimentos invertidos.

> Examinemos algum dentre eles (sistemas filosóficos), convenientemente escolhido: veremos que se aplicaria facilmente a um mundo em que não houvesse plantas ou animais; ou mesmo homens; onde os homens podem não beber e não comer; onde nascem velhos e morrem bebês; onde não dormem, nem sonham, nem divagam; onde a energia pode inverter a escala da degradação; onde tudo acontece de maneira inversa. 11

Neste sentido, é a reversão deste mundo invertido, em conjunto com a revitalização dos seres, o propósito da precisão e do rigor metafísico segundo Henri Bergson. Para tal deve-se a todo custo ultrapassar, tanto o pensamento ordinário, quanto o método dialético, que se utilizam de conceitos abstratos e esvaziados de toda vitalidade temporal. Para Bergson, esta abstração e este esvaziamento conceitual são sinônimos de uma tradução da realidade em termos dicotômicos ou contrários. Esses termos são tão inconciliáveis entre si que de saída impossibilitam qualquer oscilação ou gradação próprias a todo real, quando muito são forçadamente conciliados por meio de uma falsa ligação também abstrata e sem vitalidade. Em toda obra bergsoniana, encontra-se esta precisão nas escolhas dos termos para se evitar este imprecisão em relação à realidade dos seres e dos acontecimentos. Por exemplo, em *Os dados imediatos da consciência* (1889), Bergson desenvolve o que ele chama de uma *multiplicidade qualitativa*, não reduzida às abstrações do dualismo clássico do uno/múltiplo. Na obra *Matéria e Memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito* (1896) apresenta o termo *imagem* fazendo dele um uso distinto do representacionismo clássico, pois põe como excessivo o debate entre idealismo e realismo que tende a utilizar conceitos abstratos como o de "coisa" e o de "representação". Já em *Evolução Criadora* (1907), pretende tratar a evolução em termos de uma tendência vital expressa por meio de direções divergentes, muito diferente do que pensam o mecanicismo e o finalismo em biologia. Na obra polêmica *Duração e Simultaneidade: a propósito da teoria de Einstein* (1922), Bergson desenvolve de modo singular a ideia de uma simultaneidade de fluxo que recoloca em novos direcionamentos todo o debate sobre a sucessão e a simultaneidade, pois confirma a concepção da coexistência virtual e imanente de durações diferentes ou dos níveis diferentes de duração em um só tempo. E por último, em *As duas fontes da moral e da religião* (1932), é trabalhada a noção de emoção criadora da qual a criação

---

[11] Henri Bergson. *La pensée et le mouvant*. Genève: Éditions Albert Skira, 1946, p.13.

artística se serve e transpõe o dilema indivíduo/sociedade, na medida em que difere simultaneamente do egoísmo individual inteligente e da pressão social quase instintiva. Em toda a sua obra é possível encontrar tal procedimento de ultrapassar as dualidades do pensamento ordinário, mas tal empreendimento só é possível mediante o conceito chave de duração e da intuição como método filosófico.

De um modo geral, aqueles que comentam a filosofia de Henri Bergson, sem levar em conta esta precisão metafísica, cometeram equívocos semelhantes ao caso da física como foi anteriormente mostrado. O fato de se colocar em uma proximidade com a música acarretam equívocos interpretativos: um deles é reduzir o conceito de duração a uma concepção extensiva e representativa de algum aspecto ou configuração da matéria sonora; outro, é que a presença preponderantemente das imagens musicais em toda a sua obra fazem com que muitos entendam sua filosofia como uma reflexão sobre esta arte. Este modo de interpretar a filosofia bergsoniana indica uma desatenção à precisão buscada em seu método. Neste sentido, a proximidade, muito festejada e bela, que demonstra sim uma continuidade vital entre filosofia e música, não pode de modo algum excluir a heterogeneidade que lhes são intrínsecas. O conceito de duração e o propósito de se utilizar de imagens sonoras, precisamente falando, não podem conduzir a uma desfiguração dessa filosofia em uma simples reflexão sobre a arte sonora. Dito de outro modo, os conceitos e as imagens bergsonianas não podem ser simples representações ou metáforas, na medida em que devem possuir um propósito ativo e vital para esta produção filosófica. Neste contexto, o objetivo geral deste estudo será investigar como a música pode e deve ressoar com o pensamento de Henri Bergson e qual o valor e função do conceito de duração e das imagens sonoras para esta produção filosófica.

***

Dado o objetivo geral, deve-se ficar claro que o estatuto não reflexivo que este estudo quer sublinhar nesta filosofia apresenta uma forte peculiaridade. Por mais que Henri Bergson libere sua filosofia do isolamento abstracionista propondo certo contato com a arte, ele não ignora a singularidade propriamente filosófica de seu método. Dito de outro modo, por mais que haja certa comoção por conta das imagens ou ressonância por conta dos conceitos com a música, o filósofo em nenhum momento abandonou sua perspectiva filosófica, sair da abstração não pode implicar em homogeneidade com o campo musical. Portanto, este trabalho não pode

ser designado pelo nome de “bergsonismo musical”[12] ou qualquer outra caracterização que represente uma simples aplicação dos conceitos do filósofo à música. Aqui, não se trata de saber se os conceitos bergsonianos se prestam ou não à análise e interpretação de obras musicais, mas, ao contrário, em que medida a música sugestiona, influência e potencializa a criação conceitual. Se essa filosofia é uma metafísica, tal como apresentada em *Introdução à metafísica*, ela não pode ser confundida com uma simples análise de um objeto musical ou com uma representação simbólica da música. Então, ela não pode ser uma teorização ou especulação sobre a arte musical, mas deve testemunhar em favor de uma extrema simpatia com a arte na medida em que esta potencializa a produção conceitual e sugere a ampliação da condição humana.[13] Esta simpatia, que está presente de um modo particular na intuição estética, pode servir de orientação para a filosofia. Segundo Bergson:

> É essa intenção que o artista visa recuperar, recolocando-se no interior do objeto por uma espécie de simpatia, desfazendo, por um esforço de intuição, a barreira que o espaço interpõe entre ele e o modelo. É verdade que essa intuição estética, como aliás a percepção exterior, alcança apenas o individual. Mas podemos conceber uma investigação orientada no mesmo sentido que a arte e que tomaria por objeto a vida em geral, assim como a ciência física, ao seguir até o fim a direção marcada pela percepção exterior, prolonga em leis gerais os fatos individuais.[14]

Neste ponto, como fica claro nesta citação, Bergson procurou evidenciar esse contato com a experiência artística e com a música especificamente, mas sem jamais deixar de evidenciar a heterogeneidade entre ela e a metafísica. Há sim uma extrema comoção ou simpatia buscada pelo filósofo, ao mesmo tempo em que mantém toda distinção entre as atividades, ou seja, esta simpatia não implica de modo algum que haja uma homogeneidade, isomorfismo ou conformidade em relação às disciplinas. Deste modo, deve-se a todo custo evitar apresentar esta

---

[12] Esta expressão foi criada por Theodor W. Adorno como símbolo de um tipo específico de música que estaria de acordo com os conceitos da filosofia bergsoniana. Este tema será retomado na primeira parte deste estudo.

[13] Para Bergson função da arte é dispensar os símbolos úteis e as generalidades convencionais: "Assim, seja pintura, escultura, poesia ou música, a arte não tem outro objeto que dispensar os símbolos praticamente úteis, as generalidades convencionalmente e socialmente aceitas, enfim tudo isso que nos mascara a realidade, para nos colocar face a face com a realidade mesma." Henri Bergson. *Le rire: Essai sur la signification du comique.* Paris: Quadrige/ PUF, 1991, p.120.

[14] Henri Bergson. *L'évolution créatrice*. Paris: Quadrige/PUF, 2013, p. 178. Henri Bergson apresenta também o objeto da arte em sua obra *O riso*: "Qual é o objeto da arte? Se a realidade viesse atingir diretamente nossos sentidos e nossa consciência, se pudéssemos entrar em comunicação imediata com as coisas e com nós mesmos, estou certo de que a arte seria inútil, ou antes, que seríamos todos artistas, porque nossa alma vibraria então continuamente em uníssono com a natureza. Nossos olhos, ajudados pela memória, recortariam no espaço e fixariam no tempo quadros inimitáveis. Nosso olhar captaria de passagem, esculpidos no mármore vivo do corpo humano fragmentos de estátua tão belos como os da estatuária antiga. Ouviríamos cantar no fundo de nossas almas, como música por vezes alegre, o mais das vezes lamentosa, sempre original, a melodia ininterrupta de nossa vida interior. Tudo isso está em torno de nós, tudo isso está em nós, e no entanto nada de tudo isso é percebido por nós distintamente. Entre a natureza e nós, digo? Entre nós e nossa própria consciência um véu se interpõe, espesso para o comum dos homens, leve e quase transparente para o artista e o poeta". Henri Bergson. *Le rire: Essai sur la signification du comique.* Paris: Quadrige/ PUF, 1991, p. 115.

metafísica como uma atividade produtora de símbolos[15] ou generalidades que representam a música.

Todavia, se a música pode sugestionar, influenciar e orientar de modo ativo, este estudo encontrou na própria experiência musical os meios para realizar seu objetivo geral. A música apresenta dois tipos de relações bem diferentes das que são evidenciadas pela análise genérica ou pela tradução simbólica. A primeira delas, é a de um distanciamento muito especial em que um mesmo "tema musical"[16] ressoa em duas linhas melódicas heterogêneas sem que haja a necessidade de uma base comum que as identifique.[17] Já a segunda relação, é a de um contraponto[18] em que um elemento de uma melodia serve de motivo ao intervir em uma outra sem que haja também identificação. Enquanto na primeira ambos entram em ressonância mútua sem que haja necessidade de proximidade, pois promove um distanciamento que é ao mesmo tempo uma abertura; na segunda, há interferências de elementos que servem de motivos promovendo um singular enlaçamento sem qualquer semelhança ou identidade, uma espécie de contato contrapontístico de enlace ou atração que gera uma comoção. Esses dois modos dizem respeito às duas partes em que este estudo está dividido.

Na primeira parte será estudado o tipo de relação sutil entre a metafísica de Henri Bergson e a música de Claude Debussy, a partir da ressonância mútua que se estabelece por si só através do tema da duração, sem que haja a necessidade de uma referência explícita. Por

---

15 O termo símbolo é utilizado neste estudo em sentido bergsoniano, como sinônimo de artifício que promove a separação da realidade imediata da duração.

16 Explica Bergson o funcionamento do tema musical que de modo algum pode ser entendido como uma representação: "Encontramo-nos antes frente a um certo tema musical que se teria primeiro transposto a si mesmo, por inteiro, em um certo número de tons e sobre o qual, também por inteiro, teriam sido depois executadas variações diversas, umas muito simples, as outras infinitamente engenhosas. Quanto ao tema original, ele está por toda parte e em parte alguma. É em vão que procurávamos anotá-lo em termos de representação [...]." Henri Bergson. *L'évolution créatrice*. Paris: Quadrige/PUF, 2013, p. 172 e 173.

17 Henri Bergson trata desta relação em *A evolução criadora*, onde em função do tema da criação que tanto na música quanto na vida afeta e dissolve qualquer sistema que se imponha como um todo fechado. Henri Bergson. *L'évolution créatrice*. Paris: Quadrige/PUF, 2013, p. 225. Este tema será retomado no quarto capítulo da segunda parte deste estudo.

18 Segundo Henri Bergson: "Todos os seres vivos se tocam e todos cedem ao mesmo formidável impulso. O animal encontra seu ponto de apoio na planta, o homem cavalga na animalidade e a humanidade inteira, no espaço e no tempo, é um imenso exército que galopa ao lado de cada um de nós, na nossa frente e atrás de nós, numa carga contagiante, capaz de pulverizar todas as resistências e franquear muitos obstáculos, talvez mesmo a morte." Henri Bergson. *L'évolution créatrice*. Paris: Quadrige/PUF, 2013, p. 271. Jakob Von Uexküll encontrou também esta relação de contraponto musical em seus estudos da natureza: "Como é possível que duas coisas de origem tão diferente, como são, por exemplo, o abelhão e a flor da boca-de-lobo, sejam constituídas de modo que, em todos os pormenores, se ajustem uma à outra? Sem dúvida porque as duas melodias de estrutura se influenciaram reciprocamente: a melodia da boca-de-lobo interveio como motivo na melodia do abelhão e vice-versa. O que se disse do abelhão, pode também dizer-se da abelha vulgar: se seu corpo não estivesse ajustado à flor, a sua estrutura seria inviável. [...]. A técnica da Natureza tem isso em comum com a produção de qualquer obra de arte. [...]. Ao mesmo tempo, julgamos observar um mundo-próprio puro, em que não existem coisas estranhas e supérfluas. Todos os elementos se ajustam reciprocamente, em ponto e contraponto." Jacob Von Uexküll. *Dos animais e dos homens: digressões pelos seus mundos próprios.* Lisboa: Livros do Brasil, S/D, p. 174, 175 e 176.

conta da sua natureza criadora e bastante relevante a todo comentário[19], essa relação entre os pensadores, bem diferente da realização de um projeto ou de um plano pré-estabelecido, configura uma interação mútua entre filosofia e música que se estabelece apesar do seu distanciamento. Contudo, deverá ficar claro que esta relação não deve seguir um plano genérico, pois de modo algum as identifica, mas, ao contrário, realça seu distanciamento e jamais permite que deixem de ser heterogêneas entre si. Neste sentido, para que essas relações não se tornem fracas abstrações de uma interpretação extrínseca, elas devem estar em ressonância criadora por razões intrínsecas a cada campo. Portanto, o objetivo desta primeira parte será uma apresentação diferente de uma simples contextualização genérica, de modo a evidenciar a complexidade da intercessão entre Claude Debussy e Henri Bergson. Assim, a escolha de Debussy não é arbitrária, pois além de ter sido nomeada como a "música da duração", pelo próprio Bergson e por tantos trabalhos dedicados a tal intercessão, ela nos é capaz de fornecer uma experiência sonora singular capaz além de evidenciar a duração em sua complexidade, assim como Bergson tentou em sua filosofia. Porque ao mesmo tempo em que Bergson pensa uma matéria em fluxo e uma apresentação direta do tempo irredutível ao número, Debussy parte em sua música da emancipação do fluxo sonoro e da apresentação de uma trama rítmica aberrante e totalmente irredutível a uma metrificação.

Essa primeira parte está dividida em cinco capítulos arranjados com o propósito a se evitar uma exposição geral dos temas intuição e duração.[20] Deste modo, se abordará o método da intuição e o conceito de duração em um contexto bem específico, que a partir da problemática sugerida inicialmente, ou seja, a partir do caso Debussy- Bergson seguirá em variação, até receber sua coda final no quinto e último capítulo. Assim sendo, o propósito do primeiro

---

[19] Gilles Deleuze também apontou a existência de um tipo de relação que se estabelece entre campos distintos do pensamento a partir de problemas que podem ressoar e ecoar em diferentes áreas de modo independente , como um mesmo tema que ressoa em melodias distintas. Esse tipo de problemática foi apresentada pelo autor como sendo a da produção de um intercessor: "A criação são os intercessores".Gilles Deleuze. *Conversações*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992, p. 156. Gilles Deleuze não restringe esta criação de intercessores às ressonâncias entre arte e filosofia, mas à amplia para outros campos:"[...] a filosofia, a arte e a ciência entram em relações de ressonância mútua e em relações de troca, mas a cada vez por razões intrínsecas. É em função de sua evolução própria que elas percutem uma na outra. Nesse sentido, é preciso considerar a filosofia, a arte e a ciência como espécies de linhas melódicas estrangeiras umas às outras e que não cessam de interferir entre si. A filosofia não tem aí nenhum pseudoprimado de reflexão, e por conseguinte nenhuma inferioridade de criação. [...]. O que é preciso ver é que as interferências entre linhas não dependem da vigilância ou da reflexão mútua. Uma disciplina que se desse por missão seguir um movimento criador vindo de outro lugar abandonaria ela mesma todo papel criador." Gilles Deleuze. *Conversações*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992, p. 156.

[20] Esses conceitos já foram tantas vezes apresentados que possuem cada um uma história produzida por grandes filósofos e comentadores - V. Jankélévitch, H. Gouhier, M. Gueroult, G. Deleuze, J. Delhomme, Bento Prado, V. Goldschmidt, G. Canguilhem, J. Hyppolite, C. Riquier - culminando na volumosa publicação intitulada *Annales bergsoniennes* que já conta com oito volumes editada e apresentada por Frédéric Worms.

capítulo será mostrar a novidade presente na música de Claude Debussy em relação à tradição musical que lhe é anterior, mostrando como nela a forma e a sintaxe estão em processo de mobilidade e flexibilidade. Para a execução desta tarefa, tanto serão utilizadas as noções de forma e sintaxe, tal como Pierre Boulez as entende em seus estudos teóricos, quanto também seu modo singular de compreender a história da música. Deste modo, se deixará claro como a obra de Debussy *Prélude à l'après-midi d'un faune* apresenta um modo totalmente original de pensar o espaço e o tempo sonoros, ou seja, esta expressão sonora apresenta uma espacialidade e uma temporalidade bem distinta do que era até então considerado aceitável em música. Isso porque seus andamentos estão em uma variação imprevisível com uma aberrante oscilação rítmica, ao mesmo tempo em que o material sonoro é singularmente trabalhado a partir de uma prodigiosa pesquisa de timbres. Também será contemplada neste capítulo, uma primeira aproximação com o projeto filosófico de Henri Bergson de pensar a realidade como *sub specie durationis,* e não mais *sub specie aeternitatis*. Proposta esta que tende a privilegiar da realidade seu aspecto de fluir ininterrupto e irredutível a qualquer entendimento que tente representá-la analiticamente a partir da aglomeração ou superposição de partes, ou seja, recompô-la por justaposição de estados ou pontos espaciais. Por fim, estará dado os elementos para que se possa entender a questão: como relacionar o fluir ininterrupto e contínuo da duração bergsoniana com os ritmos irregulares de uma melodia dispersa e hesitante que compõe a duração do *Prélude* de Claude Debussy.

Já no segundo capítulo, se estudará os motivos pelos quais a filosofia bergsoniana foi impropriamente rotulada de "irracionalista", mostrando em que medida a relação entre a intuição e a inteligência não é a de uma simples oposição. Para tal, será necessário mostrar como esta relação só pode ser compreendida na medida em que se evidencia os propósitos vitais que orientam a inteligência, faculdade esta que para os comentadores apressados ou vulgares teria sido negligenciada por Bergson em pró do suposto irracionalismo. Para realizar tal propósito deverá ser explicada a gênese da tendência de se atribuir uma descontinuidade propriamente espacial a uma realidade que só pode ser explicada por uma continuidade temporal. Contudo, também será desenvolvido o tema da intuição, palavra que ordinariamente é entendida como passividade instintiva, no contexto específico da arte e do seu efeito imediato do aparato perceptivo daquele que a experimenta. Deste modo, deve ficar claro que, se há uma relação entre a arte, que é uma atividade propriamente criadora, reveladora e produtora, com a intuição, esta última, deve de algum modo estar relacionada com um esforço ativo de invenção o que a livraria de ser uma simples passividade instintiva. Tal entendimento também dará a ocasião para se possa compreender em toda a sua radicalidade o tema da emoção criadora como

fonte das grandes produções artísticas e que apresenta uma função antropológica que extrapola os quadros da simples distração ou entretenimento, seja no plano pessoal ou no social. Portanto, deve-se ficar clara como esta emoção adquiriu uma singular distinção em relação a uma simples agitação determinada quantitativamente a partir de uma representação exterior qualquer. Assim compreendida, a emoção deve fazer com que o artista deixe de ser um mero ornamentador de objetos que apenas os modificaria de modo mecânico e quantitativo. Portanto, o tema da afetividade ou do porque o homem se põe na direção da invenção artística esbarra em clássicas dicotomias que devem ser esclarecidas, como por exemplo: as de instinto/inteligência e de obrigação social/egoísmo individual. Contudo, somente após todos esses desenvolvimentos que abarcam este tema da emoção criadora é que finalmente se compreenderá como não há qualquer possibilidade de uma oposição entre intuição e inteligência na filosofia bergsoniana.

No terceiro capítulo, partindo de alguns exemplos, ficará claro o porquê de Henri Bergson ter afirmado que o estudo dos sistemas de pensamento que o antecederam e do modo como a duração foi anteriormente percebida e tratada por esses mesmos sistemas só pode ser chamada de história da "eliminação da duração", ou seja, um sistemático desvio da duração real junto com seu aspecto de novidade radical e imprevisibilidade. Assim, deve-se evidenciar que, da metafísica dos antigos até a ciência dos modernos, os filósofos não pararam de cometer tal eliminação, que em termos bergsonianos implica em pensar a duração a parir do imóvel, como uma degradação da eternidade, ou como aquilo que só se deve pensar como instantâneos no espaço. Primeiramente, será apresentado o caso de Tomás de Aquino que, a partir de seu aristotelismo, desenvolve de modo exemplar o tema de uma duração degradada em relação à eternidade e com características próprias do espaço, ou seja, a duração temporal é pensada a partir da sucessão de um móvel no espaço. No pensamento tomista, a problemática da duração surge exatamente quando o autor quer pensar a eternidade de Deus como uma duração de simultaneidade. Segundo o filósofo, deve-se pensar a eternidade divina a partir da analogia com o tempo como medida do movimento espacial, o que implica de saída em uma temporalidade esvaziada de toda novidade e imprevisibilidade. Depois, se estudará a duração na filosofia de René Descartes, que apesar de todas as suas diferenças, se mantém fiel ao tomismo na busca por uma simultaneidade na eternidade e a reboque disso apresenta uma duração temporal a partir do modelo da sucessão espacial para as coisas criadas sem poder levar em conta qualquer aspecto de novidade e sua natureza radical. Em terceiro lugar, se investigará o pensamento de Spinoza sobre a duração, que apesar de uma certa indeterminação, não apresenta a radicalidade encontrada na ideia de uma duração como criação contínua e ininterrupto jorro de novidade. E

por último, será mostrado como no empirismo de John Locke também a duração, agora com um aspecto subjetivo, não abarca a novidade radical de que fala Henri Bergson.

No quarto capítulo, será estudada a duração bergsoniana e o tipo de mobilidade que lhe é própria sem qualquer semelhança com uma simples sucessão abstrata obtida através da simples justaposição no espaço. Para tratar desta duração com toda a sua precisão, deve-se manter o foco no conceito de multiplicidade qualitativa e de sua diferença radical em relação à vulgar multiplicidade quantitativa e numérica. Depois, será evidenciado como, principalmente a partir de *Matéria e Memória*, a duração definitivamente deixa de se restringir a um dado psicológico e adquire uma dimensão ampliada abarcando todo tipo de ritmos, sendo a interioridade subjetiva apenas um ritmo entre outros e no meio de outros tantos. Desta mesma obra, também se estudará o novo estatuto conceitual que ganha o termo imagem, que se colocando a meio caminho entre a coisa e sua representação. A partir deste ponto, poderá ser demonstrado com toda precisão como juntamente a uma teoria revolucionária da memória, Bergson também elabora uma teoria da percepção totalmente original. Deste modo, memória e percepção deixam de ser tratadas como geralmente se faz nas teorias corroboradas pelos determinismos físico e psicológico. No final, será mostrado como a distinção entre o possível e o virtual se configura enquanto uma peça chave para a compreensão rigorosa do pensamento de Henri Bergson. Com isso, ficará claro como a experiência artística não pode ser reduzida a uma percepção já vivida em um antigo presente, pois enquanto criação, ela extrapola os dados deste tipo de atualidade. A arte, com a sua dimensão virtual deve proporcionar experiências distintas da mera mimesis, tornando perceptível algo que extrapola a simples lembrança de um antigo presente vivido, na medida em que arranca de modo radical o espectador do mero estado de coisas já dado. Para tal, deve ficar claro como o processo de criação artística não é de modo algum se assemelha a uma simples realização de uma ideia acabada, dada de antemão na mente do artista e usada para moldar ou organizar uma matéria entendida como inerte.

No quinto e último capítulo desta primeira parte, ficará claro de que modo a duração bergsoniana não pode ser uma continuidade homogênea que exclua definitivamente a descontinuidade, evidenciando como Bergson desenvolve a ideia de "saltos indivisíveis". Deve-se, então, mostrar como nesta filosofia todo corte imóvel se configura como uma ilusão, e como na realidade só há séries de "cortes móveis". Contudo, será extremamente necessário mostrar como tal pensamento abandona a ideia de uma totalidade fechada e orgânica, em detrimento de uma totalidade dinâmica em contínua mudança e aberta. Todavia, também ficará evidente como este conceito bergsoniano de duração ressoa totalmente na obra musical de Claude Debussy, em que o contínuo e o descontínuo se conciliam a partir de cortes irracionais e incomensuráveis,

segundo relações de tempo não cronológicas, não pulsadas ou amorfas. Pois, esta música não advoga em favor de um o "eterno agora" ou de um instante fugidio como muitos querem ver, mas de outra ordem temporal que diretamente se torna audível na música de Claude Debussy. Após todo esse percurso, se tentará dar uma resposta satisfatória caso enunciado desde o início dessa parte: como é possível pensar a relação entre a duração bergsoniana e uma música onde ouvimos cortes e descontinuidades em uma melodia quase escassa?

Retomando a divisão deste estudo em duas partes, a segunda parte do estudo tem como propósito apresentar a relação explícita e em contraponto entre esta obra filosófica e as imagens musicais. Henri Bergson, com bastante frequência se refere à arte musical, não somente a música no sentido de uma composição acabada de um compositor específico como é o caso de Ludwig Von Beethoven em *A evolução criadora*; mas também exemplos que fazem referência à experiência musical, como é o caso da escuta da melodia, da harmonia e do ritmo intrínsecos à materialidade sonora. É de extrema importância que fique claro qual a função e a importância desses exemplos musicais espalhados na obra bergsoniana, pois eles suscitaram muitas críticas ao pensamento de Bergson. A crítica mais comum, por parte de quem se dedica a apresentar tais exemplos, é tentar ver nesta obra uma espécie de metafísica da música incompleta afirmando que o filósofo não empreendeu efetivamente uma análise objetiva do fenômeno musical. Como se esta filosofia fosse uma simples aplicação[21] de teses e conceitos filosóficos à arte musical, o que configura forçar a música a se enquadrar a uma espécie de modelo metafísico, a se adequar à este por razões extrínsecas e não musicais. Porém, muitos partiram em defesa de Bergson, evitando que sua filosofia seja um modelo metafísico normativo para a música, tentaram ver nesses exemplos simples ilustrações ou impressões utilizadas para melhor esclarecer conceitos filosóficos. Mas, apresentar os exemplos musicais como ilustrações significa pensá-los como metáforas, que como será evidenciado, é uma transposição espacial, ao passo que dizer que Bergson se utiliza de tal recurso, é no mínimo um equívoco. Tais apontamentos, então, tornará mais evidente que essas citações musicais não pertencem a uma simples reflexão sobre esta arte e nem como metáforas de uma filosofia que permanecendo em seu isolamento não investiria em qualquer contato efetivo com a arte musical. Assim, diferente

[21] Muitos comentadores partem da ideia de que Henri Bergson pretende com seus exemplos musicais apenas forçar a música em favor de sua filosofia, assim inevitavelmente o acusam de tomar a música a partir de razões que lhe são extrínsecas. Gisèle Brelet apresenta como sendo extrínseco e transcendente a relação entre Bergson e a música: "O erro de Schopenhauer e de Bergson foi ter interrogado a música com o voto secreto de reencontrar sua filosofia, de ter pouco levado em conta a autonomia do tempo musical [...]. Bergson assim força a música a testemunhar em favor de uma metafísica extrínseca: ele escuta a melodia sonhando, a fim de reencontrar a duração imediata". Gisèle Brelet. *Le temps musical. Essai d'une esthétique nouvelle de la musique*. Tomo I. Paris: Presses Universitaires de France, 1949, p. 54 e 55.

de uma simples aplicação, ficará claro como este enlace entre o filósofo e a música só pode ser o de um contato real e em contraponto.

A intenção do primeiro capítulo desta segunda parte será apenas apresentar algumas notas que deveriam ser levadas em conta ao se tentar pensar uma filosofia da música em Henri Bergson. Assim, será importante perceber como, não saindo jamais do plano filosófico e colocando-se contra toda redução do tempo às dimensões espaciais, contra o primado da estabilidade do ser sobre o devir, Bergson de modo algum realiza a construção de um "sistema" estético abstrato e globalizante no sentido clássico de uma "Teoria geral da Arte". Deve-se, então, com toda precisão mostrar como Henri Bergson, nesta relação bastante própria com a música, propõe a superação do abstracionismo intelectualista, observando primeiramente que esta filosofia privilegiou a compreensão direta da experiência concreta evitando a tendência irresistível do entendimento de sobrepor sistemas conceituais abstratos à realidade. No entanto, deve-se também evidenciar que não é possível entender que tal contato com a arte sonora se limite apenas a uma contingência sugestiva e estilística no campo discursivo, assim é necessário investigar tais ocorrências de modo deixar evidente um contato mais ativo a partir de uma apreensão mais intensiva da realidade que impeça a redução desta à dados quantitativos. Os exemplos musicais espalhados por toda obra devem abrir caminho para a "descoberta" da natureza qualitativa da duração, por isso é preciso entender como essas imagens sonoras não são simples ilustrações ou metáforas que, transportadas de outro "lugar", apenas teriam função de esclarecer uma ideia filosófica concebida previamente. Mesmo que não se encontre em seus livros um tratado ou uma investigação específica sobre a música, mesmo que ela não seja tomada como um objeto de análise, uma apresentação do sentido dessas imagens musicais se justifica, pois, como serão mostradas, elas ativamente promovem uma experiência que ultrapassa a da representação ordinária possibilitando acesso a uma singular multiplicidade indistinta e qualitativa. Ou seja, o contato com essas imagens possibilita ter acesso a algo bem distinto daquilo que é condição determinante em nossa percepção natural. Nesta segunda parte, então, será necessário mostrar como o tema da música presta uma assistência ativa para o pensamento de Henri Bergson e em que medida ela possibilita e auxilia um contato mais imediato com a duração real. Em suma, deve-se deixar claro como esta filosofia entra em relação direta com a música para receber dela uma espécie de compreensão que não é propriamente filosófica.

Dando sequência ao desenvolvimento, no segundo capítulo se evidenciará como Henri Bergson se dedica a estudar os vários tipos de estados psicológicos, dentre eles os sentimentos estéticos, para tentar compreender mais profundamente a mudança intensiva ou qualitativa que

eles promovem. É importante notar que o estudo das emoções ou dos sentimentos estéticos é um ponto recorrente nos tratados de psicologia da época, portanto deve-se deixar clara a originalidade de Bergson. Será importante salientar que o filósofo não restringe sua apresentação ao sentimento de belo, mas o expande a toda gama de sentimentos oriundos de qualquer "sugestão estética". Todo seu foco nesses sentimentos será evidenciar como um estímulo estético como causa, nunca vai implicar mecanicamente uma determinação quantitativa exterior, pois esta invasão ou intervenção sugestiva implica uma radical modificação integral e qualitativa da alma. Mostrar-se-á como a música, a partir do seu ritmo e do seu compasso, promove uma espécie de suspensão no circuito das sensações e ideias mais conectadas à vida prática sugerindo um movimento afetivo possibilitando um acesso a uma dimensão mais profunda do espírito. Uma dimensão que, como será mostrado, apresenta estados afetivos mais vívidos e que produzem uma continuidade próxima à que se encontra na vida interior. Por fim, em contato com o famoso exemplo da escuta melodia, ficará claro como este exemplo é introduzido para mostrar como esta sucessão de notas é muito mais que uma simples soma quantitativa dos múltiplos elementos envolvidos. É necessário compreender com toda precisão, como esta melodia apresenta notas que estão intimamente ligadas ao seu todo sonoro. Deste modo, é neste exemplo musical que Bergson deixa mais claro como uma sucessão pode se apresentar de modo qualitativo relacionado a um todo que não pode ser entendido como estático e homogêneo.

Já no terceiro capítulo, se dará uma atenção maior à noção de ritmo tal como aparece na obra *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*, de modo a evidenciar uma abordagem mais ampliada dessa noção em relação à recebida na obra *Ensaio sobre os dados imediatos*. Neste sentido, o que deve ser compreendido de modo mais preciso é a afirmação de que a consciência se caracteriza na verdade como um "ritmo particular da duração", tese que abre para a complexidade do tema da duração alcançado na segunda obra de Henri Bergson. Dito de outro modo deve-se evidenciar a importância da tese de que o ritmo da consciência é apenas um caso em meio a uma miríade de outros, um entre outros tantos ritmos da duração. O aprofundamento desse tema mostrará a originalidade dos desenvolvimentos do conceito de duração que esta obra contém e em que medida seus ritmos aparecem como um dado que extrapola a dimensão meramente subjetiva alcançando também um estatuto propriamente metafísico. Portanto, também será desenvolvido mais um pouco como Bergson concebe de modo original um universo em total interação que não pode mais ser reduzido a um composto de coisas nem de representação, mas somente de imagens. Um universo acentrado de

imagens em pura variação e interação onde a duração se faz presente, escapando assim à grade conceitual tanto do realismo quanto do idealismo.

No quarto capítulo será abordada a intrincada relação entre as temáticas da vida e da duração, compreendendo assim os seus efeitos para uma nova compreensão da ideia de evolução, tal como aparecem na obra *A evolução criadora*. Deste modo, deve-se ficar claro como Bergson concebe uma evolução vital renovada a partir de múltiplos processos ou tendências de modo que uma individualidade, se é que há, jamais possa ser completamente concretizada, ou seja, jamais pode ser um estado definitivo. É necessário que se desenvolva com toda precisão como na evolução vital seus processos temporais jamais poderá ser pensada a partir de indivíduos completamente formados. Também deverá ser esclarecido como o tema da criação é pensado em termos radicais, pois não se trata de uma ilustração utilizada para facilitar o entendimento, ou seja, a criação inerente à vida jamais deve ser compreendida em sentido metafórico. Quando Bergson fala de criação de novas formas, isso não expressa uma metáfora, pois não guarda qualquer semelhança com o modo como os homens descrevem a fabricação de seus artefatos. Presente de modo unívoco na vida e na arte, a criação é o próprio estofo da realidade vivente. Por fim, será esclarecido também o funcionamento divergente da vida, que de modo algum deve ser assimilado a partir do modelo de uma construção. Dito de outro modo ficará claro um procedimento que é irredutível à justaposição espacial que se faz presente tanto nas notas ligadas ao todo da melodia quanto nos seres no todo do elã vital, de modo a evidenciar definitivamente a distinção entre o processo de criação e o de fabricação.

No quinto e último capítulo, será evidenciado como Bergson propõe como pensar uma fronteira comum entre a ciência e a filosofia de modo a possibilitar conexões, retificações e recuperações mútuas. Para tal, será necessário apresentar de modo preciso o que compete à física e à metafísica para se evitar equívocos na compreensão desta fronteira. A título de exemplo, deve-se ficar claro que não será a aceleração ou a sua reciprocidade obtida em função da mudança de referencial enquanto dado quantitativo que vai interessar à metafísica, mas qual a natureza do tempo de que fala a relatividade, ou seja, se este é de fato um tempo real ou uma simples representação espacial da temporalidade. Haverá a oportunidade de retomar e ampliar a sua tese do tipo de continuidade, que como será notado está também presente na música, em que as suas partes estão em uma interação distinta da justaposição espacial, pois está longe de implicar apenas uma diferença quantitativa. Assim, deve-se evidenciar em que medida o tempo pode se confundir com a continuidade da vida interior e que tipo de memória está implicado na própria mudança. Ao final, deve-se ficar claro como esta tese da imagem melódica permite dar acesso a uma continuidade sem homogeneidade, de puro fluxo e com a "espessura" que lhe é

própria. Neste sentido, será preciso desenvolver a ideia de um tipo muito especial de simultaneidade bem diferente da utilizada pela percepção natural e pela ciência mecanicista. Uma simultaneidade distinta da obtida pela comparação de instantes espaciais, na medida em que sua constituição e composição não são obtidas pela simples justaposição ou superposição no espaço de instantâneos.

1 DURAÇÃO SONORA E O CONCEITO DE DURAÇÃO

1.1 Prelúdio: O caso Debussy-Bergson

1.1.1 A melodia do fauno

A melodia da flauta do fauno no início da obra *Prélude à l'après-midi d'un faune* (1892-1894) de Claude Debussy pode ser considerada a atmosfera sonora da passagem do final do século XIX para o início do século XX. Do mesmo modo, a frase enunciada por Henri Bergson: "Certamente, quanto mais nos habituamos a pensar e a perceber as coisas *sub specie durationis*, tanto mais nos afundamos na duração real"[22] (1911), pode, ela própria, ser tomada como uma orientação para o pensamento do mesmo período histórico. Mas, ao ficar restrito à essa concomitância de datas, corre-se o risco de estabelecer a relação entre o músico e o filósofo a partir da identificação forçada mediante características que lhes são genéricas. Pensar de tal modo, implica ignorar a heterogeneidade[23] e a singularidade próprias à cada um desses processos criadores, de modo que todo o devir que lhes são inerentes é anulado em detrimento de formas semelhantes. Por exemplo, a força criadora de uma obra artística sempre perde sua intensidade quando tomada como uma simples cópia ou identificação com um conceito ou filosofia; em relação a isso, o caso Wagner é emblemático.[24] Mesmo que a obra de um artista ressoe em conceitos de um filósofo, o que frequentemente ocorre, ela deve sempre ser apresentada em função da sua diferença propriamente artística e nunca a partir da comparação. Portanto, não atende às expectativas deste estudo, limitar o alcance da relação entre o músico e o filósofo partindo de uma comparação genérica. Deve-se ultrapassar essa simples comparação

---

22 Henri Bergson. *La pensée et Le mouvant.* Genève: Éditions Albert Skira, 1946, p. 170. Este tema será retomado mais adiante.

23 Henri Bergson. *Essai sur les données immédiates de la conscience*. Paris:Quadrige/ PUF, 2013, p. 77.

24 É exatamente esta atitude que Nietzsche recriminava nos alemães em *O caso Wagner*, quando estes compreendiam Wagner à sombra do hegelianismo: "Deixemos a moral fora de cena: Hegel é um gosto… E não só um gosto alemão, mas também um gosto europeu! - Um gosto que Wagner compreendeu! - que sentiu estar à altura! Que imortalizou! - Nada mais fez do que aplicá-lo à música - inventou para ele um estilo, o 'significado infinito' - assumiu-se como herdeiro de Hegel… A música como ' ideia'... E como Wagner foi compreendido! - A mesma espécie de homens que se empanturrou de Hegel, empanturra-se hoje de Wagner; em sua escola chega-se ao cúmulo de escrever como Hegel! [...]. Não foi pela música que Wagner ganhou os jovens, foi pela 'ideia': - foi o que há de mais equívoco em sua arte, sua maneira de brincar às escondidas atrás de mil símbolos, a policromia de seu ideal, que conduziu e atraiu esses jovens para Wagner: 'foi o gênio wagneriano da nebulosidade', sua arte de vagar, vaguear e divagar nos ares, de estar em todo lugar e em parte alguma, em resumo, exatamente aquilo pelo mal, em sua época, Hegel os tinha seduzido e subornado. "Friedrich Nietzsche. *Le cas Wagner.* Paris: Éditions Gallimard, 1974, p. 42.

em pró de encontrar problemas que ressoam em ambos sem que a força criadora de um seja abafada por conta de uma identificação ou uma síntese.

Encontrar esses problemas que ressoam mutuamente sem recorrer a generalidades implica um aprofundamento, uma atenção minuciosa às inovações propriamente sonoras ou musicais da composição de Claude Debussy, assim como às criações conceituais da filosofia bergsoniana. Se, como já foi apontado anteriormente na introdução deste estudo, é na força criadora intrínseca à trama conceitual em que está a grandiosidade de um filósofo como Bergson, não deve ser diferente com Debussy e a novidade presente em sua música. Portanto, no caso deste último, deve-se também a todo custo evitar fazer com que a singularidade de uma criação se torne um mero efeito de uma transposição[25] ou de uma tradução de elementos que são próprios de outras artes. Este caso é um pouco mais sutil que o apontado anteriormente em relação a uma simples comparação com um conceito. Por exemplo, na música de Debussy, a quebra dos rígidos quadros do formalismo, a partir da intensificação da liberdade criativa e da apreensão mais imediata da experiência integral, pode dar a entender que um enquadramento comparativo com o impressionismo na pintura ou com o simbolismo na literatura já seria suficiente para expressar sua originalidade. Tal equívoco, assim, levaria a uma despotencialização da obra musical, por conta de uma sobreposição ou transposição forçada de elementos que pertencem à movimentos ou escolas de outras artes. Em música, por exemplo, é somente por falta de uma palavra melhor e para ressaltar seu aspecto propriamente qualitativo que se caracteriza o timbre[26] como a "cor" do som. As experiências com transposição motivadas

---

[25] Uma transposição pode ser realizada dos mais variados modos. Nas arte, por exemplo, encontra-se as mais variadas tentativas de relacionar pintura, música, cinema, dança, teatro mediante uma adaptação externa sem que se leve em conta o processo criativo intrínseco à cada arte. Muito comum é o caso da pintura e da música, quando se tenta adaptar cores e sons. Assim, encontra-se uma série de métodos, as mais simples são aquelas que tentam comparar as cores às notas da escala musical ou até mesmo aos grupos instrumentais (madeiras, metais e cordas). É o que comenta Gisèle Brelet citando Etienne Souriau: “Evidentemente ‘podemos sempre… designar, entre as cores do espectro (em número infinito porque a variação qualitativa é contínua), sete, ou doze, ou trinta e cinco entidades cujas frequências têm … relações correspondendo àquelas de sete, doze ou trinta e cinco notas da escala; e assim, construir à vontade com essas cores acordes análogos aos acordes perfeitos maiores, menores, aos acordes de sétima ou de nona, e assim por diante.” Gisèle Brelet. *Le temps musical: essai d’une esthétique nouvelle de la musique.* Volume I.Paris: Presses Universitaires de France: 1949, p. 25 e 26. O problema dessas transposições é levar a crer que o processo criativo pode ser medido por elas. Se é possível falar de um "impressionismo" em Debussy, é somente na medida que se é levado em conta o processo criador no campo propriamente musical, como faz Vladimir Jankélévitch: "As formas [...] são em Debussy coisas leves e adoráveis entre todas - fragrâncias e perfumes no ar da noite, colorações fugitivas, miragens mais voláteis que o arco-íris, reflexos na água: pois o que interessa Debussy, são precisamente os fantasmas sem consistência nem substancialidade, [...]. Nisso pelo menos Debussy é verdadeiramente 'impressionista': [...], uma fantasia não tem profundidade dialética; todo mistério das fantasias se mantém na inocência de sua superficialidade."Vladimir Jankélévitch. *Debussy et le Mystère de l'instant*. Paris: Plon, 1976, p. 230 e 231.

[26] O timbre é a parte do som que exprime a complexidade da onda sonora, ou seja, ela nunca é pura, mas um conjunto de frequências desiguais em sobreposição. Segundo José Miguel Wisnik: "A onda sonora é complexa, e se compõe de frequências que se superpõem e se interferem. Essa complexidade é antes de mais nada a do som concreto, o som real, que é sempre em alguma medida, impuro. São os feixes de onda mais

por contextualizações, históricas ou não, podem até ser imprescindíveis e enriquecedoras, mas somente na medida em que impulsiona a pesquisa na direção de evidenciar a força de criação e de invenção no campo sonoro.[27] Deste modo, este comentário não deve se restringir a qualquer enquadramento genérico que possa levar à negligenciar as intensidades propriamente criadoras que emergem no campo que lhe é próprio. Assim, para que de modo satisfatório se encontrem as ressonâncias entre Bergson e Debussy, faz-se necessário encontrar problemas que são comuns, mas que cada um colocou a seu modo. Em todo caso, para que a diferença interna e a singularidade nas respectivas áreas não sejam negligenciadas, só se poderá falar consistentemente em ressonâncias de problemas depois de ser apresentada a originalidade de cada obra, evitando-se qualquer generalização redutora.

A suave frase melódica que abre o *Prélude à l'après-midi d'un faune*, obra inspirada no poema homônimo de Stéphane Mallarmé *Après-midi d'un faune*[28] (1876), conduz imediatamente o ouvinte para uma atmosfera sonora que, levando em conta os padrões tonais da música erudita da época, não se estava acostumado a reconhecer. Este audiente passa a ser, então, testemunha de um mundo singular nunca antes ouvido. A melodia da abertura desta obra convida e sugere, a quem tiver fôlego, percorrer caminhos desconhecidos embalados por uma extraordinária força até então inaudita, que leva ao espantoso comentário de Maurice Ravel sobre seu contemporâneo: "Foi ouvindo pela primeira vez *Prélude à l'après-midi d'un faune*

densos ou mais esgarçados, mais concentrados no grave ou no agudo, são em suma os componentes da sua complexidade (produzida pelo objeto que o gerou) que dão ao som aquela singularidade colorística que chamamos timbre. Uma mesma nota (ou seja, uma mesma altura) produzida por uma viola,um clarinete ou um xilofone soa completamente diferente, graças à combinação de comprimentos de ondas que são ressoadas pelo corpo de cada instrumento. Essa ressonância está ligada a uma propriedade do som, que é de vibrar dentro de si, além da frequência fundamental que percebemos como como altura (a frequência mais lenta e grave), um feixe de frequências mais rápidas e agudas, que não ouvimos como altura isolada mas como um corpo timbrístico, muitas vezes caracterizado como a *cor* do som." José Miguel Wisnik. *O som e o sentido: uma outra história das músicas.* São Paulo: Companhia das letras: 1989, p. 23 e 24.

[27] Explica Claude Samuel a complexidade de se falar de uma música tão singular como a de Claude Debussy: "[...]: Debussy emprega à vontade as palavras 'expressão' e 'emoção' - porque o seu sistema, se é que existe sistema, não consiste em formular regras abstratas que substituíssem outras, não menos abstratas, consideradas caducas. Cada desvio da frase debussysta, cada matiz instrumental, cada sutileza rítmica, cada requinte harmônico tende para uma música sensível e sensual, não anedótica ou pitoresca, mas expressiva e sugestiva da pulsação da própria vida dos seres e das coisas nas suas fontes mais profundas [...]. (E não podemos deixar de evocar aqui, tanto e talvez mais do que os nomes dos impressionistas, os dos seus contemporâneos Bergson e Proust). Durante a estada em Roma, Debussy escreve ao seu amigo Vasnier: 'Creio que não poderei nunca encerrar a minha música em um mundo demasiado correto… Gostaria mais de alguma coisa em que, de qualquer modo, a ação seja sacrificada à expressão longamente perseguida dos sentimentos da alma." Claude Samuel. *Panorama da arte musical contemporânea*. Lisboa: Editorial Estúdios Cor, 1965, p. 210.

[28] Em 1912 Vaslav Nijinski apresenta um balé também homônimo sobre a música de Claude Debussy.

que eu compreendi o que era a música."[29] Como também levou às palavras de agradecimento do próprio Mallarmé[30] nos versos:

> Sylvain d'haleine première
> Si la flûte a réussi
> Ouïs toute la lumière
> Qu`y soufflera Debussy.[31]

Mas foi Pierre Boulez quem apresentou a principal novidade desta obra de Claude Debussy em relação à toda tradição musical que lhe precedia. E, para entender realmente esta novidade, cabe de saída notar que Boulez não apresenta o *Prélude* de Debussy como um simples elemento no contexto da música moderna em geral, mas como sendo um acontecimento que é ao mesmo tempo fonte e orientação possível para o processo do modernismo musical que se iniciava. Para ele "[...], assim como a poesia moderna toma seguramente raiz em alguns dos poemas de Baudelaire, pode dizer-se que a música moderna só começa com *L'Après-midi d'un faune*."[32] E complementa: "a flauta do fauno instaurou uma nova respiração na arte musical; aí, não é tanto o desenvolvimento que se desorganiza, quanto o próprio conceito de forma, liberado dos limites impessoais do esquema, e dando livre curso a uma expressividade móvel e flexível [...]."[33] Neste sentido, é nesta nova respiração ou neste novo sopro promovido pelo fauno e, também, na criação de uma nova expressividade movente em detrimento das formas tradicionais que se pode localizar a originalidade de uma obra, que ainda nos dias de hoje, se mantém viva em sua criatividade. Contudo, para que se compreenda este novo sopro e a expressividade móvel do fauno em toda a sua força, faz-se necessário entender o que Pierre Boulez está chamando de forma no contexto musical.

---

[29] Maurice Ravel. Apud: Roland Candé. *História universal da música.* Volume 2. São Paulo: Martins Fontes, 1994, p. 206.

[30] Esta relação entre Debussy e Mallarmé não é gratuita, pois ela extrapola a mera homenagem e alcança profundas relações no pensamento. Para Michel Foucault, Mallarmé na segunda metade do século XIX experimentou na linguagem o pensamento do fora, nas palavras de Foucault: "Esse pensamento que se mantém fora de qualquer subjetividade para dele fazer surgir os limites como vindo do exterior, enunciar seu fim, fazer cintilar sua dispersão e acolher apenas sua invisível ausência, e que ao mesmo tempo se mantém no limiar de qualquer positividade, não tanto para apreender seu fundamento ou justificativa, mas para encontrar o espaço em que ele se desdobra, o vazio que lhe serve de lugar, a distância na qual ele se constitui e onde se escondem suas certezas imediatas, assim que ali se lance o olhar, um pensamento que, em relação à interioridade de nossa reflexão filosófica e à positividade de nosso saber, constitui o que se poderia denominar 'o pensamento do exterior'". Michel Foucault. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Coleção: *Ditos & Escritos III*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001, p. 222 e 223. Cada vez mais neste estudo percebe-se que a música de Debussy também realiza esta experimentação no campo propriamente sonoro do pensamento do fora.

[31] "Fauno de hálito sem par/ Se a flauta tão bem soou/ Ouve toda a luz brilhar/ Ao sopro de Debussy". Tradução livre de Stella Moutinho, Caio Pagano e Lídia Bazarian. Stéphane Mallarmé. Apud. Pierre Boulez. *Apontamentos de aprendiz*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995, p. 301.

[32] Pierre Boulez. Apud. Claude Samuel. *Panorama da arte musical contemporânea*. Lisboa: Editorial Estúdios Cor, 1964, p. 208.

[33] Pierre Boulez. *Apontamentos de aprendiz*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995, p. 300 e 301.

1.1.2 Devir e forma musical

Não há quem não se espante, leigo ou especialista, com a pluralidade das formas de organização do material sonoro desde o período que se convencionou chamar de clássico até a rica experimentação moderna no campo da música atonal, serial, pós-serial, estatística, aleatória. Espanto que pode chegar à vertigem quando ainda se decide considerar toda a gama de músicas não européias estudadas pela etnomusicologia. Por conta disso, é sempre muito difícil falar de um modelo ideal de formalização em música, como quando se tenta erigir a forma-sonata como um modelo final para todas as músicas. Claro que não se deve negligenciar o aspecto formal de uma composição, o erro é supor que esta é, em essência, a simples aplicação de leis fixas e gerais de organização ou de estruturação a uma matéria sonora. Uma forma nunca é o princípio último de uma obra, ela é sempre secundária em relação a todo seu movimento criador e transformador. É muito comum ainda se recorrer à história, com a desculpa de se evitar o formalismo dos modelos "autônomos"[34] de som, para se evidenciar uma leitura polarizada desta no sentido de uma evolução ou degradação, progresso ou decadência. Essa proposta conduz à crença na possibilidade de se extrair as regras de uso de uma forma canônica, mediante comparação das músicas mais variadas, para justificar um progresso ou uma degradação musical. Ela também despotencializa toda singularidade e imprevisibilidade própria a toda criação sonora determinando-a, para bem ou para mal, a partir dos dados pré-estabelecidos de uma causalidade mecânica. É preciso, então, partir de algo mais concreto na medida em que a música implica sempre um mínimo de formas e até de funções a fim de se evidenciar a força criativa que lhe é própria. Dito de outro modo há sempre uma sonora profusão criadora que promove uma dissolução de formas e funções. É a existência de um *devir-música*[35] tal como expôs Gilles Deleuze em conjunto com Félix Guattari: "A música não parou de fazer suas formas e seus motivos sofrerem transformações temporais, aumentos ou diminuições, atrasos ou precipitações, que não se fazem apenas com as leis de organização e até de desenvolvimento." [36] Todos esses pontos serão retomados mais adiante.

---

[34] A ideia de autonomia sonora é muito comum em filósofos que possuem uma postura de a-historicidade na música, um apriorismo que pensa a música como imaculada e separada do resto do mundo. Peter Kivy é um bom exemplo de busca da autonomia musical: A música é "uma estrutura sonora quase sintática, compreensível unicamente em termos musicais [...] e que não faz nenhuma referência a nada além de si mesma." Peter Kivy. Music Alone. Apud. Aaron Ridley. A filosofia da música: Tema e variações. São Paulo: Edições Loyola, 2008, p. 23.

[35] Pierre Boulez também apresenta a *Fluidez no devir sonoro*. Pierre Boulez. *Escritos seletos*. Lisboa: Casa da música/ Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical, S/D, p. 139.

[36] Gilles Deleuze e Félix Guattari. *Mille Plateaux – capitalisme et schizophrénie*. Paris: Les éditions de minuit, 1980, p. 331. Vladimir Jankélévitch apresenta uma noção interessante de devir no caso da música. Segundo Jankélévitch: "O devir não permite o arredondamento do objeto em seus limites corporais, é, antes, a dimensão segundo a qual o objeto se desfaz sem cessar: forma-se, deforma-se, transforma-se e logo se

O termo forma no *Dicionário Grove de música* recebe duas definições diferentes: na primeira, forma vai ser usada no sentido de plano de construção de um movimento musical, por exemplo: binário, ternário, ritornello, sonata, rondó, etc; já na segunda, ela é o modo pelo qual se organiza os elementos de uma peça musical para que ela ganhe coerência e unidade para um ouvinte, sendo o sistema tonal o principal exemplo[37]. Esta duplicidade do termo torna-se mais compreensível quando se utiliza a nomenclatura utilizada por Pierre Boulez em sua obra *A música hoje 2.* Nesta obra, que versa basicamente sobre as inovações da música serial, encontramos algumas orientações sobre a ideia de forma em música que, para Boulez, só é compreensível se considerado também os "critérios de escolha" para que determinada forma seja escolhida e não outra, ou seja, os "formantes" que a determinam. Estes critérios, utilizados pelo compositor, selecionam os elementos sonoros que vão compor uma determinada música, ou seja, os pontos ou campos notáveis que vão possibilitar a articulação de uma forma. É somente assim que se pode entender, por exemplo, porque na música moderna ficou difícil falar em termos de uma forma em geral. Explica o compositor: "Tornou-se muito difícil falar da forma em geral, porque o seu estudo não pode separar-se do estudo dos aspectos particulares que ela reveste em cada obra; no máximo, podem-se extrair alguns princípios gerais de organização." [38] Deste modo, os formantes de uma obra estão diretamente ligados a um "ângulo de audição" [39] que varia historicamente: "Antigamente, a percepção de uma forma baseava-se na memória imediata e no 'ângulo de audição' *a priori*. Atualmente, a percepção se baseia numa

reforma. A sucessão dos estados do copo - isto é, a mudança - faz com que se dissolvam os limites solidificados por nossas fragmentações. A Variação e a Metamorfose correspondem perfeitamente a esse regime de mutação continuada que é o regime musical por excelência: o tema que é o objeto, o insignificante objeto da Variação, anula-se entre as reencarnações e as metamorfoses. A 'grande Variação' não é modelagem de um objeto plástico, mas, antes, modificação de um extremo a outro, modificação modulante, modificação sem modos e até sem a substância cujas modalidades seriam os modos, sem o ser cujas maneiras de ser seriam as maneiras". *A música e o inefável*. São Paulo: Perspectiva, 2018, p. 141 e 142. É uma pena que Jankélévitch restrinja o devir ao caso da música e não o considere como um dado imediato da realidade como faz Gilles Deleuze e Henri Bergson.

37 SADIE, Stanley (Editor). *Dicionário Grove de Música.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994, p.337. É importante ressaltar que no dicionário a ordem dos dois sentidos de forma aparece invertida em relação a que foi aqui apresentada. Mas não há uma ordem necessária, pois são inseparáveis em função da perspectiva adotada aqui, apenas optou-se por esta ordem para facilitar a compreensão.

38 Pierre Boulez. *A música hoje 2*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992, p. 96.

39 Este termo foi cunhado por Pierre Boulez a partir do que na arquitetura é chamado de ângulo de visão e está ligado com o que chama de uma psicologia da audição: "O papel da repetição, evidentemente, era confirmar de modo tranquilizador a percepção através da memória. Além disso, com a ajuda destes pontos memorizáveis, o ouvido – comparável aqui ao olho que, diante de uma arquitetura clássica, possui certo ângulo de visão – dispunha de um 'ângulo de audição' que podia ser novamente medido a partir de pontos importantes da experiência de audição. É esta, portanto, a atitude da música ocidental clássica: memória real que se estende a objetos reais; um 'ângulo de audição' relacionado com os pontos importantes da estrutura; conhecimento a priori dos esquemas formais empregados; uma espécie de fundo musical comum da sociedade". Pierre Boulez. *A música hoje 2*, São Paulo: Editora Perspectiva, p. 100 e 101.

paramemória, se assim posso dizer, e no seu 'ângulo de audição' a *posteriori.*"[40] No classicismo, e em certa medida no romantismo, tem-se uma preponderância de um ângulo de audição a priori, pois a "morfologia" de uma composição correspondia a uma "sintaxe"[41] já fixada de antemão, ou seja, o músico clássico partia de uma forma é pré-estabelecida e selecionada por um ângulo de audição *a priori.* Em suas palavras: "[...]; todas as relações 'abstratas' ligadas à ideia de forma podiam ser definidas *a priori* [...]. Escrever uma obra significava sujeitar-se a um esquema preciso" [42]. Enquanto que no serialismo, por exemplo, a forma só pode ser pensada *a posteriori*, ou seja, em seu processo de produção, que tem por correspondente um ângulo de audição *a posteriori* com seus critérios próprios ou formantes. Em uma entrevista concedida a Michel Foucault, Boulez diz:

> Certas modulações da escuta já se produzem, bem mal, aliás, além de certas delimitações históricas. Não se escuta a música barroca - sobretudo a do segundo período - como se escuta Wagner ou Strauss; não se escuta a polifonia da Ars Nova como se escuta Debussy ou Ravel. Mas, nesse último caso, quantos ouvintes estão dispostos a variar seu "modo de ser", musicalmente falando?[43]

É importante perceber que esta distinção não está opondo dois tipos de forma, ou seja, não põe de um lado forma a priori e de outro a forma a posteriori, mas na verdade apenas distingue a forma tomada como pré-existente e aquela como processo em vias de se fazer, "em perpétua situação de descoberta".[44] Apenas estas orientações, já bastam para compreender o sentido de forma utilizado por Boulez e entender o que é aquele novo sopro que emana da respiração da flauta do fauno de Debussy. Entrar em mais detalhes de sua argumentação implicaria entrar no contexto da música serial desenvolvida pela escola vienense, o que escaparia ao propósito deste estudo.

Para Pierre Boulez, a forma e a sintaxe que lhe é correspondente, mesmo quando pré-estabelecidas ou selecionadas por um ângulo de audição a priori, estão sempre em processo de

---

40 Pierre Boulez. *A música hoje 2*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992, p.100.

41 Para Pierre Boulez a novidade que música serial apresenta está diretamente ligada a uma mobilidade dos encadeamentos sonoros: "As séries de densidade variável, entre outras coisas, são um exemplo dos mais típicos, (…), desta mobilidade buscada desde o início. Somente partindo de tais séries, pode-se trabalhar no sentido de encadeamentos sonoros em constante evolução; a esta morfologia corresponde igualmente uma sintaxe não-fixada". Pierre Boulez. *A música hoje 2*, São Paulo: Editora Perspectiva, p. 96.

42 Pierre Boulez. *A música hoje 2*, São Paulo: Editora Perspectiva, 1992, p. 96. É interessante notar que toda reflexão sobre a forma proposta por Pierre Boulez no contexto do serialismo parte de Mallarmé: No universo relativo em que se movimenta o pensamento serial, não se poderia pensar em formas fixas, não-relativas. Temos visto que o engendramento das redes de possibilidades propostas ao trabalho do 'operador' – retomando esse termo significativo de Mallarmé – tendia cada vez mais a obter, desde o início, um material em constante evolução". Pierre Boulez. *A música hoje 2.* São Paulo: Editora Perspectiva, 1992, p. 95 e 96.

43 Michel Foucault. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Coleção: *Ditos & Escritos III*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001, p. 398.

44 Michel Foucault. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Coleção: *Ditos & Escritos III*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001, p. 397.

mobilidade e flexibilidade. Contudo, antes de retomar o fio condutor deste estudo, cabem aqui algumas orientações sobre a relação do compositor com a história da música. Deve-se ficar claro que sua intenção em relação à história da música não é opor de modo simplório uma música formal e clássica a uma música flutuante e moderna. Contudo, se em alguns momentos de sua obra isso parece ocorrer é apenas na medida em que tal oposição permite evidenciar o processo de desnaturalização que sofre o sistema tonal na modernidade, em detrimento da pretensa naturalidade e universalidade que determinadas formas adquiriram no classicismo. Como será ainda evidenciado, o tonalismo é o sistema que se desenvolve no classicismo e que no decorrer da história vai sofrendo um esgotamento até culminar em uma desnaturalização completa na modernidade pela preponderância de um ângulo de audição totalmente *a posteriori* . É o que Boulez quer elucidar em sua obra quando cita a frase do cientista Louis Rougier: "damos o nome de leis da natureza às fórmulas que simbolizam as rotinas que a experiência revela".[45] Neste sentido, o tonalismo é apenas um sistema possível, mais orgânico talvez, e não uma lei da natureza como muitos teóricos da música pensaram. Assim, o que está em jogo nesta confrontação entre o clássico e o moderno é apenas apresentar os formantes ou critérios de seleção necessários para se elucidar a diferença de atitude de um determinado movimento em relação a toda música que lhe antecede.

> Até então, a música ocidental, com sua forte hierarquia preestabelecida para cada obra existente, se empenhara em estabelecer pontos de apoio numa forma dada no início. Naturalmente, podiam-se ter surpresas, mas *grosso modo* a surpresa ocorria em função de certos esquemas formais, conhecidos da maioria. Na avaliação destes esquemas, a memória real desempenhava um papel importante [...]. O papel da repetição era confirmar de modo tranquilizador a percepção através da memória. [46]

Na leitura de seus estudos musicais a todo o momento encontram-se relatos de exceções ou surpresas. Pierre Boulez, em todo momento em suas análises, mostra como os músicos, mesmo pertencentes ao classicismo, vão fazer uma forma preexistente entrar em variação, em movimento. Explica o compositor: "[...] diríamos que nos parece estreito - se não errôneo ou mal compreendido - pensar em Bach apenas como um produto particularmente equilibrado do formalismo: porque nos parece evidente que não é só a beleza formal que gera a emoção [...]. [...], não podemos também subscrever uma concepção ultra-racionalista."[47] Esses apontamentos

---

45 Pierre Boulez. *A música hoje.* São Paulo: Editora Perspectiva, 1986, p. 29.

46 Pierre Boulez. *A música hoje 2*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992, p. 100.

47 Pierre Boulez. *Apontamentos de aprendiz*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995, p. 21. Para esclarecer a sua posição Boulez faz uma longa citação do escritor e músico Boris de Schloezer: "A literatura musical nos oferece muitos exemplos de obras em que os meios empregados habitualmente pelos compositores para dar lógica e coerência a suas produções, para unir-lhes as diferentes fases de modo que se afigurem necessárias e para que sua unidade seja de fácil percepção - obras onde esses meios se revelam inoperantes. Desse modo, portanto, uma obra bem organizada [...] não é necessariamente bem composta, isto é, conforme as regras do

históricos podem parecer supérfluos e até irrelevantes, mas ficará claro sua importância quando, por conta deles, for vetada toda leitura simplória da confrontação das inovações do *Prelúdio* de Debussy com a tradição que o antecede.[48] É interessante apresentar, para se compreender ainda mais o modo como Pierre Boulez pensa a história da música, os textos em que analisa um determinado compositor, onde mostra como todo músico inventa uma diagonal ou transversal sonoras irredutível ao sistema de horizontais e verticais fixadas historicamente.[49]

Muitas críticas ao pensamento de Pierre Boulez são oriundas da má compreensão destas sutilezas. Pode-se citar a crítica de Claude Lévi-Strauss que não se restringe ao modo de pensar do compositor, mas à música serialista como um todo. Esta crítica straussiana só se sustenta na medida em que não leva em conta que o projeto do músico deve abarcar o conjunto de toda criação musical. Lévi- Strauss apresenta sua crítica do seguinte modo:

> O pensamento do compositor, utilizando uma metodologia determinada, cria os objetos de que necessita e a forma necessária para organizá-los, sempre que deve se exprimir. O pensamento tonal clássico se funda num universo definido pela gravitação e a atração, o pensamento serial, num universo em permanente expansão'. Na música serial, diz o mesmo autor, 'não há mais escala preconcebida, ou formas preconcebidas, isto é, estruturas gerais nas quais se insere um pensamento particular'. Notemos que aqui o termo 'preconcebido' encobre um equívoco. Se as estruturas e as formas imaginadas pelos teóricos se mostraram, na maior parte das vezes, artificiais e até errôneas, isso não significa que não exista nenhuma estrutura geral que uma melhor

gênero; e, por outro lado, uma obra corretamente composta com habilidade (pelo emprego judicioso dos processos destinados a reforçar a unidade de composição), não é necessariamente bem organizada. Acontece, às vezes, que a perfeição da forma concreta exige do artista o sacrifício de um esquema e o obriga a renunciar à simetria, a retomada periódica de motivos e outros artifícios do gênero. Se ele se recusa, por timidez, rotina, respeito à tradição, falta de confiança em seu poder criador [...] ele chega a uma concepção escolar da forma que, por não distinguir entre forma e fórmula, entre organização e composição, trata a forma como coisa inerte, como um mundo indiferente àquilo que nele se introduz. Daí tantas obras fragmentariamente significativas; tocantes, mas nas quais o pensamento musical está em desacordo com a construção [...]. Nesse caso, a análise, dita temática, não é mais que um engodo." Pierre Boulez. *Apontamentos de aprendiz*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995, p. 21 e 22.

[48] Rogério Costa, em sua obra *Música errante*, quando diferencia a música dos sistemas musicais, sendo a primeira uma potência de acontecimento e os segundos configurações histórico-geográficos, vê-se obrigado a fazer apontamentos históricos semelhantes: "Isso não quer dizer que a música feita nesses períodos históricos é mera aplicação de fórmulas e padrões e que funcione como um mecanismo. Pelo contrário. Refiro-me aqui às várias iniciativas históricas de sistematização do repertório empreendidas pela teoria e pela pedagogia que, malgrado seus propósitos positivos de sistematização do conhecimento, muitas vezes acabam por gerar escolásticas rígidas que correm o risco de se tornar 'sistemas de composição'." Rogério Costa. *Música errante: o jogo da improvisação livre*. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2016, p. 4.

[49] Para Pierre Boulez: “Com efeito, a uma ordenação que deve levar em conta as relações harmônicas (verticais) para organizar os elementos melódicos (horizontais), segue-se um universo cujas leis de estrutura estão baseadas nas relações entre as polifonias concebidas como distribuições de sons bem definidas pelo espaço sonoro utilizável: resultando um modo de pensar que transcende às noções de vertical e horizontal”. Pierre Boulez. *Apontamentos de aprendiz*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995, p. 24. Sobre a diagonal de Boulez comenta Gilles Deleuze: “Quando Boulez se faz historiador da música, é para mostrar como, cada vez de maneira muito diferente, um grande músico inventa e faz passar uma espécie de diagonal entre a vertical harmônica e o horizonte melódico. E a cada vez é uma outra diagonal, uma outra técnica e uma criação. Gilles Deleuze e Félix Guattari. *Mille Plateaux – capitalisme et schizophrénie*. Paris: Les éditions de minuit, 1980, p. 363.

> análise da música, levando em consideração todas as suas manifestações no tempo e no espaço, um dia fosse capaz de extrair".[50]

Como se pode notar, é em termos de uma abstrata oposição entre uma música clássica gravitacional e uma moderna expansiva que Claude Lévi- Strauss sustenta sua crítica à Pierre Boulez. O que Lévi-Strauss não pode ver, por conta de sua busca por uma estrutura geral musical, é a abrangência da proposta bouleziana. Como já foi esboçada anteriormente, tal proposta não se restringe em afirmar uma ausência de formas pré-concebidas compatível com a manutenção de uma série de sons musicais para opor-se à tradição que lhe é anterior, mas sim apresentar a novidade de cada composição em relação às formas e sintaxes, seja para transformá-las quando préviamente estabelecidas como no movimento clássico, seja para indicar, quando surgem e se surgirem, sua posteridade ou sua dependência à outros fatores extra-musicais como no movimento moderno. A novidade do modernismo em relação ao classicismo é que, neste último, todo caráter secundário da forma em relação ao devir está nitidamente claro e evidente. Em Boulez tudo é sempre uma questão de ângulo de audição, de um ângulo de discernibilidade pertencentes a este ou aquele momento histórico, a este ou aquele compositor.

Para tornar mais nítida a proposta de Pierre Boulez deve-se seguir os comentários de Michel Foucault e Gilles Deleuze[51] sobre o modo como o seu pensamento articula música e história para além dos quadros do serialismo. Michel Foucault em seu belo comentário intitulado *Pierre Boulez, a Tela atravessada*, expõe de modo magistral a relação desconcertante que o compositor possuía com a história da música:

> Havia alguma coisa de desconcertante nessa relação com a história: os valores que ela supunha não indicavam uma polaridade no tempo – progresso ou decadência; eles não definiam lugares sagrados. Marcavam pontos de intensidade que eram também objetos “para pensar”. A análise musical era a forma assumida por essa relação com a história – uma análise que não buscava as regras de uso de uma forma canônica, mas a descoberta de um princípio de relações múltiplas. Via-se nascer através dessa prática uma relação com a história que negligenciava os acúmulos e zombava das totalidades: sua lei era a dupla transformação simultânea do passado e do presente pelo movimento que destaca um e outro através da elaboração do outro e do um. [52]

---

[50] Claude Lévi-Strauss. *O cru e o cozido (Mitológicas I)*. São Paulo: Cosac Naify, 2010, p. 43 e 44.

[51] Este estudo não restringe o pensamento de Pierre Boulez aos quadros do estruturalismo de Lévi-Strauss como faz alguns comentadores. Aqui, prefere-se "entrelaçar" seu pensamento com outros pensadores, com Marcel Proust e Henri Bergson por exemplo. Como faz Gilles Deleuze em seu texto *Ocupar sem contar: Boulez, Proust e o Tempo*. Comenta Gilles Deleuze: "Todavia, eis que Boulez entretém todo outro entrelace com Proust. Não um entrelace mais profundo, porém de outra natureza, e tácita, implícita (embora em seus escritos ele cite Proust com frequência)."Gilles Deleuze. *Ocupar sem contar: Boulez, Proust e o tempo.* In: *Dois regimes de loucos: textos e entrevistas (1975-1995)*. São Paulo: Editora 34, 2016, p. 311.

[52] Michel Foucault. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Coleção: *Ditos & Escritos III*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001, p. 390.

Nesta passagem, Foucault deixa claro que Boulez jamais se volta para o passado com a intenção de encontrar algo fixo e determinado como fazem os historiadores classicistas, mas também se recusa a encarar a atualidade como um progresso em relação à música de outrora. Resumindo, ele se recusa a sacralizar um momento histórico, ou seja, a enrijecer uma determinada sintaxe ou forma histórica em um sistema com pretensões universais. Seu modo de pensar está além ou aquém da inclinação de pensar a história da música em termos de progresso ou decadência. Se ele apresenta um determinado movimento ou compositor é apenas para evidenciar a sua criação sempre irredutível a um dado pré-estabelecido. Para Foucault, enquanto na sua época se buscava dar um direito especial ao vivido, ao carnal, aos conteúdos subjetivos, às significações sociais, Pierre Boulez, para além de todo formalismo, "travava uma longa batalha em torno do 'formal'"[53] para evidenciar sua força de transformação e de inovação.

E, também, para Gilles Deleuze, o pensamento histórico de Pierre Boulez apresenta ressonâncias com o tema bergsoniano do alargamento da percepção como finalidade da arte:

> Boulez pode retomar "o elogio da amnésia", em Stravinsk, ou a frase de Desormière, "tenho horror da lembrança", sem deixar de ser, à sua maneira, proustiano. Segundo Proust, mesmo a memória involuntária ocupa uma zona bem restrita, de que a arte transborda para toda parte, e tem apenas um papel condutor. É que o problema da arte, o problema correlativo à criação, é o da percepção e não da memória: a música é pura presença e ela exige um ampliamento da percepção até os limites do universo. Uma percepção alargada, esta é a finalidade da arte (ou da filosofia, segundo Bergson). Ora, um objetivo deste só pode ser atingido se a percepção quebrar com a identidade a que a memória lhe debita. A música teve sempre este mesmo objeto: individuações sem identidade, que constituem os "seres musicais". [54]

Deste modo, para Deleuze só se ganha uma entendimento correto da problemática correlação entre criação musical e história se aproximarmos as reflexões boulezianas sobre o ângulo de audição com o tema bergsoniano de uma percepção alargada ou da percepção ampliada, como também dos "seres de música". Todos esses temas bergsonianos serão estudados mais adiante.[55] Então, para Pierre Boulez, a história só faz sentido na medida em que presta serviço à criação, ou seja, enquanto elucida como em cada caso, em cada músico, não se pára de arrastar formas e funções pré-estabelecidas para que a partir delas se possa evidenciar a imprevisibilidade e a singularidade da criação musical. A obra do compositor não é uma simples descrição de formas musicais e seus desenvolvimentos históricos, mas a apresentação

---

[53] Michel Foucault. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Coleção: *Ditos & Escritos III*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001, p. 388.

[54] Gilles Deleuze. *Ocupar sem contar: Boulez, Proust e o tempo.* In: *Dois regimes de loucos: textos e entrevistas (1975-1995)*. São Paulo: Editora 34, 2016, p. 315.

[55] O tema do *élargissement* perceptivo será estudado no segundo capítulo desta primeira parte e o dos seres musicais no quarto capítulo da segunda parte.

de um movimento criador irredutível, ou seja, de um devir. Se nele há uma história, é somente a história da variação do ângulo de audição, do ampliamento perceptivo.

Então, retomando o fio da exposição, falta aprofundar-se na aplicação da nomenclatura de Pierre Boulez ao caso específico de Claude Debussy, para deixar mais evidente o modo como o devir e as formas estão articulados em sua obra. A escuta da melodia tocada pelo fauno libera uma atmosfera que contagia todo o *Prélude*, para não dizer toda a obra que lhe sucede, de modo que as estruturas tradicionais, tanto das formas clássicas quanto da sintaxe tonal ganham uma nova respiração.[56] Esse fôlego renovado está diretamente ligado à expressividade móvel e flexível de um complexo material sonoro que exige de todo ouvinte um novo ângulo de audição. É verdade que aqui os comentadores se dividem; enquanto uns dizem que a novidade de Debussy está no plano da forma, outros apontam para o modo como escapa ao sistema tonal. Todavia, como já foi apontada anteriormente, a forma de uma composição não pode ser separada da sintaxe em que ela se insere. Ainda mais quando se trata de uma música tão singular quanto à de Debussy. Nesta música, o modo como as formas entram em devir ao ponto de quase desaparecer, só ganha sua real compreensão quando se leva em conta o fato de que a recusa em utilizar as formas tradicionais implica necessariamente em não recorrer mais ao sistema tonal e vice-versa. Assim, recusar-se a utilizar formas socialmente reconhecidas é, ao mesmo tempo, empreender uma vasta criação no plano sintático, promovendo aquilo que Boulez chama de uma "sintaxe dinâmica". Qualquer tentativa de negligenciar esta solidariedade ou 'pressuposição recíproca' dessas duas dimensões implica necessariamente em perder a novidade desta música. Se Debussy apenas negasse as formas reconhecidas, mantendo a tonalidade já estabelecida, se é que é possível, ficaria difícil compreender por que ele não seria um romântico[57]; e se rompesse somente com a sintaxe, não se entenderia a consistência de sua música. Claude Samuel, em seu *Panorama da arte musical contemporânea*, afirma a relação de solidariedade intrínseca entre a recusa da forma e da tonalidade[58], dizendo que as inovações

---

[56] Pode-se aplicar ao *Prélude* o que Claude Debussy fala sobre a obra *O quarto de crianças de M. Mussorgsky*: "Nunca uma sensibilidade tão refinada traduziu-se por meios tão simples; parece uma arte selvagem curioso que descobrisse a música a cada passo traçado por sua emoção; nunca é o caso, tampouco, de uma forma qualquer, ou pelo menos essa forma é tão múltipla que é impossível aparentá-la com as formas estabelecidas - poder-se-ia dizer administrativas; a melodia se mantém e se compõe por pequenos toques sucessivos, ligados por um laço misterioso e por um dom de luminosa clarividência; [...]." Claude Debussy. *Monsieur Croche e outros ensaios sobre música.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989, p. 31.

[57] Para Roland Candé: "Ora, a música do século XX é bastante diferente da música moderna das outras épocas! Querer demonstrar o contrário só pode acentuar sua singularidade… Desde Debussy, assiste-se a uma contestação geral do sistema e das regras acadêmicas: princípio das relações tonais, desenvolvimento temático, formas tradicionais". Roland Candé. *História universal da música.* Volume 2. São Paulo: Martins Fontes, 1994, p. 183.

[58] Outros, por exemplo, também mostraram esta correlação entre a forma clássica e a sintaxe tonal, é o que aponta José Miguel Wisnik sobre como Hegel os articula: "(…), Hegel dá uma perfeita definição do sistema

de Debussy no campo da tonalidade seriam desprezíveis sem o "sentido novo" [59] que dava à sua construção musical, e comenta como sendo insatisfatório, por exemplo, o projeto de Arnold Schoenberg em tentar resgatar as formas tradicionais sem o recurso do tonalismo:

> As formas correntemente empregadas na música clássica e romântica estão ligadas ao sistema tonal, e é portanto lógico que voltassem a ser postas em causa logo que a sua justificação harmônica cessou de existir. Foi sobre este ponto delicado que os primeiros adeptos do dodecafonismo precisamente esbarraram, [...]. Assim, um Schoenberg, que aliás modificou profundamente a arquitetura musical [...], tentou uma impossível síntese entre um novo sistema harmônico e formas musicais tradicionais; o resultado não é satisfatório nem para o ouvido nem para o espírito, e algumas pessoas puderam declarar que o Concerto para piano de Schoenberg se assemelhava muito a um 'Brahms mal tocado'. [60]

Deste modo, compreende-se que a consistência do *Prélude* de Debussy só é vislumbrada em toda a sua potência quando consideramos de um modo radical seu rompimento com o passado, tanto no plano das formas tradicionais quanto da sua sintaxe. Deste modo, quando delicadamente se é levado pela melodia da flauta do fauno, se chega a um mundo sonoro que está além dos imperativos do sistema tonal e das estruturas tradicionais clássicas que ainda estavam presentes na música romântica que lhe antecede. Já não é mais uma sintaxe estática reguladora dos equilíbrios das formas, mas uma sintaxe em devir, onde as relações não estão pré-estabelecidas antes da criação, do acontecimento sonoro, e faz nascer uma música estrangeira e em constante desequilíbrio.

A expressão *música estrangeira* utilizada aqui não é ingênua, ela é importante para esclarecer mais um ponto. Muitos comentadores relatam uma exposição ocorrida em Paris por volta de 1889 em que Claude Debussy, três anos antes da composição do seu *Prélude*, tomou contato com os arabescos melódicos da música oriental e com o teatro Javanês. Teatro este que Debussy diz ser um "embrião de uma ópera" que, em vez da grande eloquência das óperas wagnerianas, apresenta "apenas uma instintiva necessidade de arte, engenhosa em se satisfazer a si mesma [...]".[61] Sobre este ponto, é importante salientar que esta influência direta não se compreende a partir de um exotismo rasteiro ou de uma simples idealização da música oriental.

---

tonal tal como ele se consuma na sonata. Curiosamente, essa associação entre a música, a tonalidade e a sonata não era intencional na formulação hegeliana, mas ela decorre quase que 'naturalmente' de um estilo tonal liberado da polifonia e aplicado à exploração da melodia harmonizada. José Miguel Wisnik. *O som e o sentido: uma outra história das músicas.* São Paulo: Companhia das letras: 1989, p. 152.

59 Claude Samuel. *Panorama da arte musical contemporânea*. Lisboa: Editorial Estúdios Cor, 1964, p. 209.

60 Claude Samuel. *Panorama da arte musical contemporânea*. Lisboa: Editorial Estúdios Cor, 1964, p.15. Pierre Boulez também apresenta como insatisfatório o projeto de Arnold Schoenberg, na medida em que sua linguagem dodecafônica é corroída por funções tonais. Pierre Boulez. *Apontamentos de Aprendiz*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995, p. 27.

61 Claude Debussy. Apud. Pierre Boulez. *Apontamentos de Aprendiz*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995, p. 299.

Isso porque não há nesta obra tão sutil um multiculturalismo banal, ou seja, esta música não pode ser entendida a partir de uma mistura de duas sintaxes distintas, uma oriental e outra ocidental, ou mesmo como uma imitação das formas orientais. Se há uma influência oriental, e se há a utilização de formas orientais é somente na medida em que serão diferenciadas, modificadas e até mesmo quebradas. Se, na composição do *Prélude*, encontram-se arabescos, eles são utilizados de uma maneira singular, de modo a tornarem-se irreconhecíveis quando comparados aos orientais. Neste sentido, se a música de Debussy é uma música estrangeira, ela é estrangeira a qualquer sistema fixo e determinado, seja oriental ou ocidental, na medida em que sua sintaxe está em devir e seu ângulo de audição só pode ser dado *a posteriori*. Então, faz-se necessário compreender de modo mais concreto como no *Prélude* o tonalismo está em desequilíbrio e suas formas colapsadas. Pois, somente com esta compreensão podem-se extrair todas as implicações desta afirmação de Paul Griffiths:

> Uma das principais características da música moderna, na acepção não estritamente cronológica, é sua libertação do sistema de tonalidades maior e menor que motivou e deu coerência a quase toda a música ocidental desde o século XVII. Neste sentido, o *Prélude* de Debussy incontestavelmente anuncia a era moderna. [62]

Neste sentido, segundo Griffiths, é no rompimento com as tonalidades maior e menor[63]que se encontra a originalidade do *Prélude* de Debussy. Para que se compreenda melhor esta ruptura faz-se necessário apresentar o funcionamento do sistema tonal.

1.1.3 O tonalismo

Como já se pode deduzir, na música clássica se convencionou chamar de tonalismo[64] à sintaxe que está diretamente relacionada com o equilíbrio que é próprio das formas tradicionais

---

[62] Paul Griffiths. *A música moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998, p. 7.

[63] É possível falar em uma espécie de *ethos* presente no sistema tonal, ou um resquício longínquo da música modal territorial, pode ser encontrado na oposição entre os modos maior e menor, como mostra José Miguel Wisnik: "(…) a tonalidade guarda um resíduo modal na forma da oposição entre os nodos maior e menor (fundado este sobre tríades menores nos primeiros e quartos graus, sem, no entanto alterar as bases da gramática tonal e da lógica do encadeamento, que permanece a mesma). O modo menor introduz uma variação ambiental e colorística na música tonal, que costuma ser associada (numa evocação do ethos) a conotações tristes e sombrias". José Miguel Wisnik. *O som e o sentido: uma outra história das músicas.* São Paulo: Companhia das Letras, p. 140.

[64] Aqui, é importante notar que não está sendo levado em conta o termo tonalidade em seu sentido generalizado, mas em seu sentido restrito. E sua acepção generalizada, muito utilizada pela etnomusicologia, o tonalismo abarca toda a música que "o sistema se organiza à volta de um centro", ou seja, transcende as músicas europeias compostas entre os séculos XVII e XIX (o barroco, o clássico e o romantismo) para também abarcar a música dos povos selvagens, bem como dos povos da antiguidade e da idade medieval. Já em seu uso restrito, o vocábulo tonalidade se restringe apenas ao tipo de música composta de modo hegemônico no ocidente europeu, a partir do século XVII até o final do século XIX. Conferir o verbete

ou clássicas, sendo a forma-sonata a mais importante. Segundo Jean-Jacques Nattiez: "A tonalidade não é apenas um sistema de organização das alturas, é um princípio de organização das obras. Por outras palavras, é lícito procurar um vínculo entre a tonalidade e as formas características do período tonal, em particular, a forma-sonata." [65] Em termos gerais, ela é um sistema narrativo que se desenvolve a partir da eleição de certa nota designada como centro tonal, funcionando assim como um princípio de inteligibilidade que determina a gravitação das demais notas da música. José Miguel Wisnik em seu livro *O som e o sentido* caracteriza este sistema como um "[...] discurso progressivo, narrativo, subordinante, baseado na expansão do movimento cadencial, no desdobramento sequencial, no princípio do desenvolvimento" [66]. Esse desenvolvimento acontece a partir da relação entre tensão e relaxamento ocasionado pelo jogo entre a nota principal que centraliza o sistema (a tônica) e sua negação (a dominante, que dá a tensão). É essa maior ou menor tensão que vai caracterizar a dissonância e consonância entre as notas do sistema. Um detalhe importante é que não há concordância entre os autores sobre os graus exatos da escala que são consonantes e dissonantes. [67]

No chamado período clássico da música, final do século XVII e início do século XVIII, o tonalismo alcança seu pleno desenvolvimento. Nesta época surgiram vários tratados de música que tentavam caracterizar tal sistema como mais coerente, organicamente irrecusável e mais natural, uma espécie de linguagem interna à própria razão humana. Um exemplo destes tratados seria o *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels* de 1722[68], onde Jean-Philippe Rameau, bastante influenciado pelo cartesianismo, busca fundar uma teoria da harmonia sobre uma base físico-matemática, pretendendo encontrar a lei única que explicaria a variedade dos fenômenos musicais. O propósito de Rameau com seu tratado é fazer com que a música alcance um estatuto de relevância próximo do conferido às ciências da natureza, pois para ele as relações entre os sons que ela reproduz correspondem a relações que podem ser encontrados na natureza física, como sugere o título da obra. Segundo Rameau, uma harmonia

---

Tonal/Atonal de Jean-Jacques Nattiez. In: Ruggiero Romano (Diretor). *Enciclopédia Einaudi - Volume 3 - Artes - Tonal/Atonal*. Porto: Imprensa Nacional - Casa da moeda, 1984, p. 332-335.

65 Jean-Jacques Nattiez. Verbete tonal\atonal. In: Ruggiero Romano (Diretor). *Enciclopédia Einaudi - Volume 3 - Artes - Tonal/Atonal*. Porto: Imprensa Nacional - Casa da moeda, 1984, p. 342.

66 José Miguel Wisnik. *O som e o sentido: uma outra história das músicas.* São Paulo: Companhia das Letras, p. 114.

67 Por exemplo, segundo Arnold Schoenberg: "E as expressões consonância e dissonância, usadas como antíteses, são falsas. Tudo depende, tão somente, da crescente capacidade do ouvido analisador em familiarizar-se com os harmônicos, mais distantes, ampliando o conceito de 'som eufônico, suscetível de fazer arte', possibilitando, assim, que todos esses fenômenos naturais tenham um lugar no conjunto". Arnold Schoenberg. *Harmonia*. São Paulo: Editora Unesp, 2011, p. 59.

68 Esta é a mesma data da obra *Cravo bem Temperado* de Johann Sebastian Bach, que pode ser considerado como o marco prático do tonalismo, assim como é considerado o *Traité de l'harmonie* de Rameau seu marco teórico.

se tornaria agradável aos ouvidos porque imita as regras que a própria natureza estabeleceu para a ressonância dos corpos físicos. Para deixar mais clara sua tese, podemos citar no plano da teoria musical, a noção de "baixo fundamental", que em suas palavras representaria: "a única bússola do ouvido".[69] O baixo fundamental consiste em uma linha melódica fixa e invariável composta exclusivamente pelas fundamentais dos acordes, criado para dar inteligibilidade ao sistema tonal.

Claro que já nesta época surgem reações a essa teoria[70]. É o caso, por exemplo, do conjunto de reações expressas por Jean-Jacques Rousseau em meio a uma controvérsia que na época ficou conhecida como a *Querela dos Bufões*. Neste contexto, entre as discussões sobre a ópera francesa e sua italianização ou não, surge emblematicamente uma disputa no campo da teoria musical sobre a harmonia e a melodia. Para Rameau, é a harmonia que possui em sua base fundamental o caráter universal e objetivo que a ciência de sua época exigia e por isso ganharia primazia sobre a melodia, que para ele vai apresentar a mesma particularidade que uma determinada língua em relação ao seu país de origem. Neste sentido, a melodia seria desprovida da universalidade científica, enquanto que a harmonia cumpriria de modo mais adequado o papel de fundamento objetivo da música. Tal debate se tornou célebre a partir da publicação do póstumo *Ensaio sobre a origem das línguas* (1781) de Jean-Jacques Rousseau, que declara como sendo arbitrária a tese de Rameau sobre o caráter natural do baixo fundamental. Nas palavras de Rousseau:

> O Sr. Rameau pretende que os timbres altos de certa simplicidade sugerem naturalmente seus baixos e que um homem possuidor de bom ouvido, embora não exercitado, naturalmente entoará esse baixo. Eis um preconceito de músico, desmentido por toda e qualquer experiência. Não somente aquele que não tiver escutado nem o baixo nem a harmonia não poderia por si só encontrar essa harmonia

---

[69] Jean-Philippe Rameau. Apud. Roland Candé. *História universal da música*. Vol.1. São Paulo: Martins Fontes, 1994.p.568.

[70] Tais reações não se restringem somente ao campo da teoria musical. Pierre Boulez comenta um tipo de repetição muito especial e uma espécie de estado de embriaguez contida na música de Bach que já em certa medida desarticula toda a forma: "Para construir um desenvolvimento, Bach é levado a preferir um meio que consiste em desenvolver o concerto das vozes sem sair da tessitura que lhes foi fixada desde o início, como que mantendo-as à força nos mesmos limites – não mais que uma oitava para cada parte – e trazendo uma progressão vinda toda da própria corrente melódica, mais ou menos como um rio que veríamos crescer sem causa aparente, nem afluentes, nem geleiras, nem temporais, mas pela contribuição única de misteriosas fontes subterrâneas. É uma coisa diferente de uma simples estética de repetição à maneira oriental e hindu. É um procedimento muito particular de J. S. Bach, feito de acumulação interior de energia, de força emotiva, até um ponto em que o autor e o ouvinte ficam saturados, como que inebriados. (…) não é preciso, acrescenta ele, buscar nada de brutal nem grosseiro. Mas, enfim, chega um momento em que, à força de virar e revirar sem motivo parece que a própria cabeça do autor está girando. (…) E este é o ápice da obra". Pierre Boulez. *Apontamentos de aprendiz*. São Paulo: Editora Perspectiva S. A., 1995, p.18. Segundo Claude Debussy: "O velho Bach, que engloba toda a música, não ligava, podem acreditar, para as fórmulas harmônicas. Preferia a elas o jogo livre das sonoridades, cujas curvas, paralelas ou opostas, preparavam o desabrochar inesperado que orna com imperecível beleza o menor de seus inúmeros cadernos". Claude Debussy. *Monsieur Croche e outros ensaios sobre música.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989, p. 62.

> ou esse baixo, como também desagradá-lo-ia caso os ouvisse, pois gostaria muito mais do simples uníssono. Mesmo que se calculasse, durante milhares de anos, as relações dos sons e as leis da harmonia, como se poderia fazer um dia dessa arte uma arte de imitação? Onde está o princípio dessa pretensa imitação? De que é sinal a harmonia? E o que existe de comum entre os acordes e nossas paixões?"[71]

Nesta passagem, Rousseau apresenta o baixo fundamental e as relações harmônicas, aquilo que Rameau acreditava ser um dado natural, como convencionais. Esta exposição da crítica de Rousseau é apenas para ilustrar as múltiplas reações já na época contra as teses de Rameau. Mas, de todo modo, a teoria de Rameau estava mais de acordo com o espírito científico e cartesiano da época e tornou-se, a partir da publicação de seu tratado mais célebre, uma referência para vários músicos. Roland Candé em sua *História Universal da Música* apresenta uma justificativa para o sucesso da doutrina de Rameau:

> Apesar da fragilidade de suas bases científicas, a doutrina de Rameau é a melhor justificação do sistema musical clássico. Pela primeira vez, a música ocidental dispõe de um sistema universal e coletivo, baseado em princípios lógicos, regras claras, métodos racionais. Bach, Haydn e Mozart não se imitam (como os músicos do século XVII faziam); eles falam a mesma língua, a de Vivaldi, que evoluiu e evoluirá ainda até o fim do século XIX. Por mais artificial que possa parecer a ciência da harmonia, ela garante essa universalidade pela imutabilidade das relações tonais.[72]

Como se pode notar, apesar das reações contra sua legitimidade, é a partir do *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels* de Rameau que o sistema tonal poderá ser legitimado e caracterizado como sendo mais lógico e orgânico. Resumindo, o tonalismo é um sistema harmônico em que o desenvolvimento narrativo deve ser orientado em função da tônica com suas leis de tensão/repouso, consonância/dissonância, baseadas no jogo das escalas maior/menor. Mas, é preciso levar em consideração que este sistema se desenvolve no decorrer de aproximadamente três séculos, de modo que todas estas características devem ser ponderadas em função da data e do músico considerado.

Todavia, é apropriado, a partir do que foi exposto, compreender de modo mais concreto como o espaço e o tempo sonoros são trabalhados para favorecer a coerência do tonalismo, ou

---

[71] Jean-Jacques Rousseau. *Ensaio sobre a origem das línguas*. In: *Os pensadores*. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999, p. 311 e 312. Comenta François Dagognet um trecho do mesmo ensaio: "[...], Jean-Jacques Rousseau, a seu modo, já havia orientado, no século XVIII, a biopsicologia nesse caminho (o da voz). [...]. A linguagem perdeu, definitivamente, sua riqueza e seu timbre; a escrita suplantou a palavra, que se extinguiu. A gramaticalidade que ordena e engessa expulsou, ainda, os restos de melodia. [...]. Rousseau não deixará de opor o Norte mais consonântico e áspero ao meridional, mais vocálico e musical: 'As linguagens do Sul (da Europa) devem ter sido vivas, sonoras, acentuadas, eloquentes e muitas vezes obscurecidas por tanta energia; as do Norte devem ter sido surdas, rudes, articuladas, monótonas, gritantes, claras pela força das palavras mais que em consequência de uma boa construção... ' E Rousseau verá, no italiano, restos do calor primitivo e passional - certa idade do ouro -, enquanto o inglês e o alemão transmitem, pelos seus sons, a atividade industrial, o perigo, o combate. Assim, também, 'os ministros dos deuses anunciando os mistérios sagrados, os sábios criando leis para os povos, os chefes arrastando multidões devem falar árabe ou persa'". François Dagognet. *O corpo*. Rio de Janeiro: Forense, 2012, p. 25 e 26.

[72] Roland Candé. *História universal da música.* Volume 1. São Paulo: Martins Fontes, 1994, p. 569.

seja, perceber em que medida para o desenvolvimento dessa coerência orgânica foi necessário implementar um tipo de trabalho, tanto no temperamento do espaço quanto no pulso do tempo. Assim, foi em conjunto que, um tipo de temperamento da escala dos instrumentos começou a permitir que se dividisse o espaço até se chegar ao de uma oitava em doze semitons afinados de forma uniforme, e um tipo de pulso fixo do metrônomo consentia que o tempo rítmico tendesse a uma medida de base fixa e constante. É importante ressaltar que tanto a uniformidade espacial quanto a constância temporal devem ser entendidas como uma tendência a que tende o tonal. É o que caracteriza José Miguel Wisnik sobre o pulso na música tonal: "[...] o pulso tende a permanecer constante nas subdivisões do compasso, como um suporte métrico do campo melódico-harmônico, enquanto a tônica, rebatida pela dominante, se desloca, transita e sai do lugar, através das modulações". [73]

Para dar conta deste problema Pierre Boulez, em sua obra *A música hoje 1*, estabelece uma definição original tanto para a pulsação temporal quanto para o temperamento do espaço, que em sua nomenclatura chama de tempo e espaço estriado: "A pulsação é para o tempo estriado o que o temperamento é para o espaço estriado; assinalamos, para o espaço, que, segundo o corte fixo ou variável, o espaço determinado será regular ou irregular; mencionamos igualmente que a pulsação do tempo estriado será regular ou irregular, mas sistemática"[74]. Para ele, a pulsação está para o tempo do mesmo modo que o temperamento está para o espaço e é por isso que se pode falar de um espaço-tempo estriado. Importante notar também com esta definição que o estriamento do espaço-tempo independe da sua regularidade ou irregularidade, pois o que conta é que o corte permanece determinado. Na música tonal o espaço e o tempo sonoros recebem cortes totalmente determináveis e passíveis de serem sistematizadas. De modo algum, deve-se aqui evocar a clássica distinção entre o contínuo e o descontínuo, pois, na música, não há oposição entre o corte e o contínuo, ou seja, um só se define pelo outro. Em Boulez, o "continuum" nunca se define por um trajeto percorrido no espaço, por uma sucessão ou soma de instantâneos. Todo corte é inseparável do movimento, de modo que não faz mais qualquer sentido falar em corte imóvel ou em "instante pontual" [75]. Por toda parte, tanto no

---

[73] José Miguel Wisnik. *O som e o sentido: uma outra história das músicas.* São Paulo: Companhia das Letras, p. 113.

[74] Pierre Boulez. *A música hoje 1*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986, p. 91.

[75] Para Gisèle Brelet: "O instante real, que não é um instante pontual, mas o instante interiormente múltiplo, com virtualidades inesgotáveis que suspende a sua atualidade. E a vida espiritual, como a música, ignora este instante pontual que não é senão um instante espacializado. [...]. O espaço musical é um espaço dinâmico; este se exprime na série das alturas que oferece em sua pureza o dinamismo fundamental que será a base mesma do devir melódico e de toda música baseada no devir melódico." Gisèle Brelet. *Le temps musical: essai d'une esthétique nouvelle de la musique.* Tome I. Paris: Presses Universitaires de France, 1949, p. 105 e 107.

espaço quanto no tempo sonoro, só há variações de velocidades, de grandezas e de proporção, que em função do modo como o tempo é pulsado e o espaço estriado, recebem uma comensurabilidade, um padrão, uma divisibilidade e uma proporcionalidade de tipo racional. Deste modo, quando o tempo é pulsado cronologicamente ou o espaço é estriado, o contínuo e o descontínuo se conciliam a partir de cortes racionais conforme relações comensuráveis. Neste espaço-tempo pede-se que o todo da composição adquira uma representação ou um ângulo de audição orgânico, onde o que importa é a associação ou a atração entre os elementos. Daí decorre toda a grandeza desta nomenclatura de Pierre Boulez, pois ela permite mostrar como mesmo o tonalismo com toda a sua coerência é inseparável de uma variação e de um dinamismo criador. Neste contexto, continuidade e descontinuidade nunca se opuseram em música, seja no modalismo[76], com seu padrão de circularidade mítica, seja no tonalismo, com suas formas cadenciais e binárias. Neste último, mesmo que a sucessão melódica esteja repousada sobre a simultaneidade das relações harmônicas que de algum modo a determina, não há ausência de movimento, pois essa harmonia dinâmica une na melodia o que o espaço separa, do mesmo modo que ela (a harmonia) separa o que ele (o espaço) une. Em função da harmonia, os graus que são considerados naturais no espaço são alterados, a quinta, por exemplo, passa a ser considerado o intervalo mais curto; enquanto que, a segunda, intervalo mais curto no espaço, apresentará, harmonicamente, uma distância extrema.

Contudo Pierre Boulez não se contenta em mostrar a variação, mas em determinar sua tipologia. Mesmo que um sistema possa ser definido por um padrão, a todo o momento podem surgir exceções que variam em função do caso, e mesmo que de modo restrito e indireto, ele pode receber "bolhas-de-tempo" [77] totalmente indeterminadas que só podem ser determinadas de modo global. É que, para ele, mesmo que todo corte seja sempre móvel, ele pode ser de dois tipos: um corte em que a mobilidade pode ser determinada por um padrão e outro em que ela permanece indeterminada. Afirma o compositor:

> Quanto mais o corte se tornar fino, tender para um ípsilon da percepção, mais tenderá para o contínuo propriamente dito, sendo este um limite, não somente físico, mas, antes de mais nada, fisiológico. O espaço das frequências pode sofrer duas espécies

[76] José Miguel Wisnik explica o modalismo nos seguintes termos: "O mundo modal é marcado pela diversidade das suas escalas, [...]. Se a pentatônica pode ser considerada um arquétipo entre elas, dotado de uma considerável universalidade, o seu uso, já colorido pelas multiplicidades locais e por uma enorme variação paisagística, se mistura com a *multiversalidade* fisionômica das mais diferentes gamas modais. (Essas configurações são, [...], codificadas segundo usos rituais, remetendo a um sentido tradicional que deve, antes de mais nada, permanecer igual". José Miguel Wisnik. *O som e o sentido: uma outra história das músicas.* São Paulo: Companhia das letras: 1989, p. 78.

[77] Pierre Boulez. *A música hoje 1*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986, p. 57.

> de cortes: uma, definida por um padrão, renovar-se-á regularmente, a outra, não precisa, não determinada, mais exatamente, intervirá livre e irregularmente. [78]

Deste modo, pode-se dizer que um corte orgânico ou fisiológico define um espaço-tempo estriado, enquanto que um corte inorgânico faz com que surja no sistema bolhas de indeterminação. Para Boulez, o real propósito desta distinção é apresentar a dinâmica entre um espaço-tempo estriado e outro tipo de espaço-tempo que ele chamou de liso.

> Era aí que eu queria chegar finalmente, a essa definição de operações que constituem o tempo liso e o tempo estriado: no tempo liso, ocupa-se o tempo sem contá-lo; no tempo estriado, se conta o tempo para ocupá-lo. Essas duas relações me parecem primordiais na avaliação teórica e prática das estruturas temporais; são as leis fundamentais do tempo em música. [79]

Então, pode-se notar que a diferença entre o liso e o estriado não é uma questão de regularidade ou de irregularidade, mas de contar e ocupar, um "índice de ocupação" [80]. Para ele, no estriado, mede-se para ocupar, enquanto que no liso ocupa-se sem contar. Nesta ocupação de um espaço-tempo liso, tudo muda de figura, pois não se levará mais em consideração a atração entre os cortes, mas, ao contrário, o seu interstício e o seu vazio. Para este novo ângulo de audição, o que deve ser levado em conta não é a associação ou a atração entre os cortes sonoros, mas o seu interstício, o vazio, o meio entre eles. Esta nomenclatura bouleziana contribui para o debate em música sobre a confusão do metro com o ritmo. Sendo o primeiro relacionado ao espaço-tempo estriado, enquanto o ritmo ocupa um espaço-tempo liso. O ritmo, assim destacado do metro[81], exprime o desigual, a diferença, a heterogeneidade. Aqui, diferentemente do anterior, o contínuo e o descontínuo se conciliam a partir de cortes irracionais segundo relações de tempo não cronológicas[82], não pulsadas ou amorfas. A questão é que

---

78 Pierre Boulez. *A música hoje 1*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986, p. 84.

79 Pierre Boulez. *A música hoje 1*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986, p. 94.

80 Pierre Boulez. *A música hoje 1*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986, p. 88.

81 Gaston Bachelard mostra como o metrônomo é um instrumento grosseiro é insuficiente para abarcar toda a riqueza da música. O ritmo, principalmente na música moderna, na medida em que, este assume uma importância secundária na composição musical. Dirá Bachelard: "[...] o metrônomo é um instrumento grosseiro. É a lupa para contar os fios da trama, não o bastidor do tecelão, que não descreve bem nem mesmo o tecido temporal". Gaston Bachelard. *A dialética da duração*.São Paulo: Editora Ática, 1994, p. 109. Como já foi dito, o problema não é o da oposição entre uma música moderna de um tempo não-pulsado e uma música clássica bastante pulsada, mas antes o da concepção que põe na base do ritmo um tempo abstrato e espacializado atuando como um princípio de inteligibilidade para a música. Somente no espírito de um transcritor, pessoa com a responsabilidade de escrever e metrificar as músicas, é que se encontra esta métrica absoluta. A metrificação musical é o que submete o ritmo musical a uma métrica. Esta não é uma operação natural como mostra o exemplo de Bachelard com relação à técnica da fuga: "O que prova [...] que essa *espacialização* da frase musical não é coisa natural; é o caráter irreversível que o transcurso temporal da música parece apresentar: por exemplo, na fuga, quanto mais o ouvinte aceita a *inversão* do tema, a *retrogressão*, o movimento 'em caranguejo' parece coisa artificial, escolar, perceptível apenas na leitura." Gaston Bachelard. *A dialética da duração*. São Paulo: Editora Ática, 1994, p. 109.

82 Pierre Boulez. *A música hoje 1*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986, p. 87 e 88.

existem na verdade dois modos de interação entre o contínuo e o descontínuo que variam de acordo com o todo da composição e o tipo de corte nele considerado.

Mas, esta distinção extrapola a simples oposição e só ganha seu real valor se compreendida a partir de uma perpétua comunicação. Do tempo-espaço estriado podem destacar-se alisamentos, de modo que os cortes passam para a indeterminação, ou seja, suas medidas são substituídas por "distâncias e vizinhanças indecomponíveis." [83] O comentário de Gilles Deleuze em conjunto com Félix Guattari, em que extraem as consequências políticas desta definição é primoroso para entender esse dinâmismo presente na nomenclatura de Pierre Boulez:

> A preocupação de Boulez é a comunicação entre dois tipos de espaço, suas alternâncias e superposições: como 'um espaço liso fortemente dirigido tenderá a se confundir com um espaço estriado', como 'um espaço estriado, em que a distribuição estatística das alturas utilizadas de fato se dá por igual, tenderá a se confundir com um espaço liso'; como a oitava pode ser substituída por 'escalas não oitavantes', reproduzindo-se segundo um princípio de espiral; como a 'textura' pode ser trabalhada de modo a perder seus valores fixos e homogêneos para tornar-se um suporte de deslizamentos no tempo, de deslocamentos nos intervalos, [...]. [84]

Para Deleuze e Guattari, Boulez com sua definição torna perceptível não somente a diferença, mas também todo tipo de comunicação entre o espaço-tempo liso e o espaço-tempo estriado. Essa complexidade é de extrema importância para este estudo como um todo, pois leva a perceber como uma música é constantemente estriada pela determinação de forças que nela se exercem; mas também como podem se desenvolver outras forças capazes de tanto liberar um alisamento quanto esconder novos estriamentos. Neste sentido, na música em geral, o liso e o estriado estão em frequente comunicação: na música clássica, há uma maior tendência em se trabalhar com um espaço-tempo estriado deixando o outro em segundo plano, enquanto que na música moderna isso se inverte na medida em que um espaço-tempo liso emerge e alcança a superfície ou o primeiro plano da composição. Sendo assim, mais uma vez vale frisar, não se trata de uma superioridade de uma música em relação a outra, mas modos diferentes de trabalhar o material sonoro. Mas, por hora, este esclarecimento já é o suficiente para compreender a dinâmica musical entre um espaço-tempo estriado e um espaço-tempo liso.

Voltando ao *Prélude*, nele já se ouve desde a primeira frase a emergência para a superfície de um tempo-espaço liso. Por exemplo, nesta música, por conta dos cortes sem qualquer determinação racionalizável, os andamentos variam de modo anômalo com uma

---

[83] Gilles Deleuze. *Ocupar sem contar: Boulez, Proust e o tempo.* In: *Dois regimes de loucos: textos e entrevistas (1975-1995)*. São Paulo: Editora 34, 2016, p.313.

[84] Gilles Deleuze e Félix Guattari. *Mille Plateaux: Capitalisme et schizophrénie 2*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1980, p. 597.

imprevisível e aberrante oscilação rítmica. Com essa peculiar oscilação, o ritmo[85] que tradicionalmente tinha um papel coadjuvante na composição alcança o primeiro plano, atuando diretamente como uma trama de interferências nas relações tradicionais entre o plano vertical harmônico e a linha horizontal melódica. É nesse contexto de interferência rítmica e de desequilíbrio nas relaçõe entre harmonia e melodia, que o fauno convida o ouvinte a entrar em uma nova paisagem sonora. Nova paisagem composta por relações totalmente inusitadas, pois não estão presas ao campo tonal. Para Paul Griffiths: "Suavemente, ele se liberta das raízes da tonalidade diatônica (maior-menor), o que não significa que seja atonal, mas apenas que as velhas relações harmônicas já não tem caráter imperativo".[86] Então, para Griffiths fica claro que a novidade e a originalidade da atmosfera musical de Claude Debussy que tem sua razão de ser na sua independência frente aos antigos imperativos da sintaxe tonal.

Assim, é no modo como conquista essa independência que a obra de Claude Debussy deve ser avaliada. Aqui, não há qualquer resquício de romantismo ou de "wagnerianismo" como muitos querem ver. Debussy apresenta problemas por sua própria conta e risco. Com relação a Wagner, explica o músico: "Era preciso então procurar depois de Wagner e não segundo Wagner" [87]. Aqui, o termo *depois* sugere que sua procura é singular, aliás, todo músico tem sua busca criativa. Neste ponto, o caso do cromatismo[88] em música é bastante elucidativo, pois a partir dele consegue-se elucidar esta diferença entre os músicos. Como sugere Pierre Boulez, em Wagner, o cromatismo, por conta da ideia de uma melodia infinita, dissolve a tonalidade, pois em certa medida o coloca em xeque. Ele chama esse procedimento wagneriano de "cromatismo abundante" [89]. Mas, somente com Debussy, principalmente a partir do *Prélude*, evidencia-se o emprego de "relações cromáticas ampliadas" [90], agora sim, fugindo integralmente dos quadros da tonalidade clássica. Deste modo, pode-se concluir que este

---

85 Pierre Boulez. *Apontamentos de aprendiz*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995, p. 309. Paul Griffiths. *A música moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 1998, p. 9.

86 Paul Griffiths. *A música moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 1998, p. 7.

87 Claude Debussy. *Monsieur Croche e outros ensaios sobre música.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989, p. 60.

88 Segundo Pierre Boulez: "Esta palavra é derivada do grego *chromos*, cor; ela se aplicava a uma das três classificações das escalas gregas. Para os gregos, as modificações cromáticas eram consideradas como efeitos puramente expressivos que alteravam a coloração do modo. Hoje em dia o cromatismo é o emprego dos semitons no interior das notas de uma escala diatônica. Podem-se distinguir *notas de passagem cromáticas* que não modificam a tonalidade principal, e *notas cromáticas modulantes* que servem para se efetuarem modulações para outros tons além do tom principal, desde os tons vizinhos até os mais afastados. Se todos os sons intermediários cromáticos são introduzidos numa escala diatônica, obtém-se a chamada escala cromática, fora de qualquer tonalidade (ela compreende os doze semitons do interior da oitava)." Pierre Boulez. *Apontamentos de aprendiz*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995, p. 257.

89 Pierre Boulez. *Apontamentos de aprendiz*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995, p. 258.

90 Pierre Boulez. *Apontamentos de aprendiz*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995, p. 259.

procedimento é original e independente, sem qualquer possibilidade de ser explicado por um modelo pré-existente.

Outro ponto importante é o fato de Claude Debussy não tem a intenção de substituir um sistema por outro, pois sua obra não pode ser transformada em um modelo com pretensões universais. Aliás, não há músico que tenha tal propósito. Toda tentativa de transformar sua música em uma escola é desautorizado pelo próprio: "Certas pessoas querem antes de tudo conformar-se às regras; já eu só quero transmitir aquilo que ouço. Não existe escola Debussy. Não tenho discípulos".[91] Deste modo, fica claro a impossibilidade de, sob o nome de modernismo, tomar sua obra como um novo sistema fixo com pretensões de generalidade. A questão aqui, não consiste em facilmente levantar bandeiras contra o tonalismo a partir de outro "ismo", mas sim colocá-lo em processo de dissolução para encontrar novas possibilidades sonoras. Tal dissolução pode ser exemplificada no *Prélude*, a partir do modo pelo qual o "tema" inicial da flauta do fauno é trabalhado, se é que ainda se pode chamar de tema. Assim, diferente de como deve funcionar uma narrativa no tonalismo, em que de início temos um tema bem definido, para aí sim depois desenvolvê-lo de um modo orgânico, Debussy, com uma grande liberdade, apresenta somente oscilações, hesitações e digressões para a frase inicial, que permanecem dispersa e fragmentada, em toda a obra. Essa dispersão e fragmentação rompem radicalmente com os encadeamentos ortodoxos e canônicos do sistema tonal, liberando um novo ângulo de audição, ou seja, um novo modo de ouvir. É nítido o caráter experimental dessa obra como afirma Roland Candé: "Debussy foge das formas preconcebidas, detesta as estruturas aparentes; [...] é um experimentador sempre insatisfeito".[92] Essa experimentação é tão radical que Paul Griffiths chega a falar de improviso: "O efeito é antes de improvisação".[93] De todo modo, nota-se como a sintaxe e as formas clássicas, que para serem reconhecidas exigiam certo espaço-tempo estriado, entram em desequilíbrio. Assim, fica clara a novidade desta música que produz uma sintaxe em devir a partir de um espaço-tempo liso, dissolvendo assim o princípio tonal e as formas tradicionais arraigados em um determinado modo de ouvir.

---

91 Claude Debussy. *Monsieur Croche e outros ensaios sobre música*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989, p.268.

92 Roland Candé. *História universal da música.* Volume 2. São Paulo: Martins Fontes, 1994, p. 207.

93 Paul Griffiths. *A música moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 1998, p. 9. Rogério Costa em seu livro *Música errante* define bem o que seria a improvisação: "A livre improvisação também pode ser pensada enquanto uma pragmática musical aberta à variação infinita em que os sistemas e as linguagens deixam de impor suas gramáticas abstratas e se rendem a um fazer fecundo, a um *tempo em estado puro*, não causal, não hierarquizado, não linear. Através da livre improvisação seria possível alcançar 'essa língua neutra, secreta, sem constantes, toda em discurso indireto, onde o sintetizador e o instrumento falam tanto quanto a voz, e a voz toca tanto quanto um instrumento'." Rogério Costa. *Música errante: o jogo da improvisação livre*. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2016, p. 2.

1.1.4 Realidade e mudança

A atitude de Claude Debussy em conceber uma música sem recorrer às formas clássicas pré-estabelecidas ditadas por um sistema com pretensões de se tornar molde para o nosso modo de ouvir é o que faz ressonância direta ou eco com a filosofia de Henri Bergson. Afinal, como Debussy descentraliza a tonalidade com sua pretensão de se tornar regra para todas as composições musicais, Bergson também descentraliza nosso modo representativo e formalista de conceitualizar e analisar com sua pretensão de se tornar método para toda filosofia. Em ambos, tem-se a desvalorização do formal em detrimento do devir e a recusa em utilizar um discurso tradicional pré-determinado em prol da criação de novos problemas sonoros e conceituais. Neles, a realidade é devir e não pode ser reduzida a uma forma fixa e acabada. É o *leitmotiv* de Henri Bergson em A *Evolução Criadora*: "O que é real é a mudança contínua de forma: *a forma não é mais que um instantâneo tomado de uma transição*" [94]. Aqui, torna-se impossível aplicar a eles o modelo do intelectual ou do artista que fala em nome dos valores eternos, tais como a verdade ou a beleza, e quando se tenta tal aplicação o efeito só pode ser decepcionante. Gilles Deleuze aponta a reação de Julien Benda à Henri Bergson por tentar pensar a realidade em devir: "[...] ser traidor da sua própria classe, a classe dos clérigos, ao tentar pensar o movimento"[95]. Em vários críticos encontra-se uma reação semelhante à música Claude Debussy, pois o ouviam a partir de critérios pré-estabelecidos pautados em um modelo clássico de fazer música. Agora, deve-se entender o que significa para Bergson "tentar pensar o movimento".

Em sua filosofia, Henri Bergson propõe pensar a realidade como duração, ou seja, pensar a realidade não mais a partir do aspecto da eternidade, mas *sub specie durationis*.[96] Para ele, tal proposta implica necessariamente um distanciamento do pensamento ordinário submetido ao que poderíamos chamar de "dogma" estabilizador da inteligência. Este dogma da inteligência diz que pensar a realidade é "esterilizar" toda mobilidade fluente em prol de ligações artificiais entre estados fixos. Ele tenta recompor ou representar toda a experiência, seja interna (subjetiva) ou externa (objetiva), a partir de unidades imóveis e eternas. Deste modo, a proposta bergsoniana está orientada a evidenciar o aspecto móvel e dinâmico da realidade em contraste com o nosso modo ordinário de pensar que, aparentado com o do

---

94 Henri Bergson. *L'évolution créatrice*. Paris: Quadrige/ PUF, 2013, p. 302.
95 Gilles Deleuze. *Conversações*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992, p. 151.
96 Henri Bergson. *La pensée et Le mouvant.* Genève: Éditions Albert Skira, 1946, p. 170.

mecanicismo científico[97], privilegia da realidade seu aspecto imóvel e estático. A filosofia de Bergson, então, se propõe a pensar a realidade a partir do aspecto da duração, em que não se privilegia o "estado" fixo como substancial e original que possui; consequentemente, a mudança como seu acidente e derivação. Ao contrário, é a própria mudança que ganha o estatuto de substância. Contudo, este modo de pensar é tão intenso que contagia até a sua própria filosofia ao ponto de não se poder falar que ela tenha um estado inicial ou um princípio pontual. É uma filosofia sem qualquer mediação ou meio termo, em que seu método só pode ser o de um "ato simples" assim como todo o movimento. É a partir desta ausência de um começo que Vladimir Jankélévitch pôde relacionar a filosofia de Bergson com as músicas de Claude Debussy:

> Em Bergson a filosofia começa imediatamente à filosofar, sem prolegômenos, sem gnoseologia nem metodologia, sem um cânone prévio, sem propedêutica: pois as preliminares são já a filosofia; [...]. A filosofia não é uma disciplina inicial: ela é toda iniciação! Aprendemos a fazer fazendo, a andar andando, a tocar a harpa tocando! Igualmente um *Prélude* de Debussy não *tem* prelúdio porque ele *é* propriamente todo *Prélude* [...]. Nós insistimos sobre a imediaticidade debussista, sobre o desdém de Claude Debussy em relação a todo meio termo: os preâmbulos, as preliminares de preliminares, o prelúdio do prelúdio são vãos protocolos, circunlóquios que complicam e retardam o movimento simples e direto da alma e impedem a música de ir direto ao fato.[98]

A força desse modo de pensar sem um ponto fixo inicial está em uma concepção bastante original da mudança que tanto Bergson quanto Debussy se dedicam a perseguir incansavelmente em suas criações. Uma mudança que se adquire independente de qualquer móvel, ou seja, ela não pode mais ser concebida como o resultado de uma transformação, como a passagem de um estado a outro, mas antes como o próprio processo de transformação no qual os termos se modificam. Comenta Bergson sua proposta na obra *O pensamento e o movente*:

> Como, entretanto, não ver que a essência da duração está em fluir, e que com o estável acoplado ao estável não se fará jamais que algo dure? O real não são os "estados", simples instantâneos tomados por nós, ainda uma vez, ao longo da mudança; é, ao contrário, o fluxo, é a continuidade de transição, é a mudança ela mesma. Esta mudança é invisível, e mesmo substancial. Se nossa inteligência se obstina em tê-la por inconsistente, a ajuntar-lhe não sei que suporte, é porque a substituímos por uma série de estados justapostos; mas esta multiplicidade é artificial, e artificial também a

---

97 Todo mecanicismo reduz a realidade a seu aspecto espacializado, na medida em que utiliza uma concepção de tempo indireta (espacializada) concebendo o real como pré-determinado no presente. Na duração é a criatividade, o novo, que aparece em toda a realidade. Segundo Bergson: "Restituamos ao movimento sua mobilidade, à mudança sua fluidez, ao tempo sua duração. [...]. A metafísica tornar-se-á então a própria experiência. A duração revelar-se-á criação contínua, ininterrupto jorro de novidade". Henri Bergson. *La pensée et Le mouvant.* Genève: Éditions Albert Skira, 1946, p. 20.

98 Vladimir Jankélévitch. *Debussy et le Mystère de l'instant*. Paris: Plon, 1976, p. 286 e 287. Foi Gilles Deleuze quem soube apontar o real sentido do método da intuição: "Mas há muito sentido dizer primeiro e segundo. A intuição é certamente segunda em relação à duração ou à memória. Porém, embora tais noções designem por si mesmas realidades e experiências vividas, elas não nos dão ainda qualquer meio de *conhecê-las* (com uma precisão análoga à da ciência)". Gilles Deleuze. *Bergsonismo*. São Paulo: Ed. 34, 1999, p. 7 e 8.

> unidade que aí restabelecemos. O que há é um progresso ininterrupto de mudança – uma mudança sempre aderente a si mesma numa duração que se alonga sem fim. [99]

Neste sentido, está na essência da duração um fluir ininterrupto ou uma linha em mudança contínua que não pode ser confundida com uma mera justaposição de estados ou pontos[100] quaisquer, ou seja, por uma aglomeração ou uma superposição artificial.

Neste ponto, faz-se necessário apresentar o problema a ser seguido até o final da primeira parte deste estudo. A questão se torna complexa quando se leva em conta que na música de Debussy*,* tal como foi apresentada, não há um fluxo sonoro calmo com um ritmo contínuo que daria sustentação a uma melodia que desde o início seguiria organicamente seu desenvolvimento até o desfecho da obra. Ao contrário, o que chama a atenção nessa música são movimentos aberrantes de uma ideia melódica vaga, hesitante e dispersa. Isso também decorrente de um novo modo de pensar a orquestração, que não toma por princípio meramente acompanhar o desenvolvimento temático, mas disseminar interferências de intenções sonoras esparsas e fragmentadas ao ponto de alguns poderem falar em ausência total de continuidade e de melodia. Sabe-se o quanto é comum relacionar a filosofia de Bergson com a música de Debussy, mas no contexto da questão da continuidade e da descontinuidade, em muitos comentadores, a relação é inviabilizada. Theodor W. Adorno, por exemplo, chegou a cunhar a expressão “bergsonismo musical” para expressar o *temps durée*, que para ele representa uma certa organicidade musical ligada à memória e ao vivido da consciência. O bergsonismo musical, então, começa na música ocidental com a polifonia e o tonalismo e tem seu fim com Claude Debussy seguido por Igor Stravinski ao optarem por um *temps espace* contra um *temps durée*. Segundo Adorno:

> Stravinsky continuou diretamente a concepção espacial plana da música de Debussy; e sua técnica de complexos e até a qualidade dos modelos é debussyana. A inovação apoia-se precisamente no fato de que os fios que ligam os complexos ficam cortados e os resíduos do procedimento dinâmico diferencial ficam demolidos. Os complexos parciais vêm opor-se reciprocamente no espaço. Valem-se do *temps espace* contra o *temps durée*."[101]

Deste modo, segundo o autor, a música de Debussy expressa uma espacialização ocasionada por uma atomização do corte melódico que muitos chegam a falar em ausência de melodia. Adorno esclarece: "Antes já da Primeira Guerra Mundial, o público se lamentava de que os compositores não tinham 'melodia'. [...]. Na última fase de Debussy as melodias estão,

---

[99] Henri Bergson. *La pensée et Le mouvant.* Genève: Éditions Albert Skira, 1946, p. 19.

[100] Henri Bergson. *L'évolution créatrice*. Paris: Quadrige/ PUF, 2013, p. 310. Ver também as análises de Alexandre Koyré sobre a interpretação bergsoniana dos paradoxos de Zenão. Cf. Alexandre Koyré. *Estudos de história do pensamento científico*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011.

[101] Theodor W. Adorno. *Filosofia da nova música*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974, p. 148.

como num laboratório, reduzidas a modelos de combinações sonoras elementares." [102] A radicalidade deste processo iniciado com Debussy e seguido por Stravinski é evidenciado quando Adorno afirma que esses músicos anulam "o conceito de melodia em favor de arquétipos melódicos."[103]

A relação Bergson-Debussy também é inviabilizada por Vladimir Jankélévitch. Apesar de em vários momentos de sua extensa bibliografia sobre o assunto apresentar vários pontos de contato entre o filósofo e o músico, ele nega que a continuidade exigida pela duração bergsoniana possa ter qualquer ressonância com a organização melódica fragmentária e hesitante da música de Debussy. Especificamente em *Debussy et le Mystère de l'instant* e em *A música e o inefável*, Jankélévitch vai afirmar que a obra de Debussy não é bergsoniana[104]apontando para a música de Gabriel Fauré como a sendo a verdadeira música da duração. Segundo Jankélévitch:

> O fluxo heraclitiano das águas correntes não foi para Bergson uma espécie de imagem sensível do tempo vivido? Neste sentido, a continuidade, em Fauré, está mais próxima de Bergson que a descontinuidade em Debussy, as treze *Barcarolas* são mais 'bergsonianas' que *La Mer* e a barcarola das águas-vivas mais bergsoniana que as águas estanques do impressionismo. [105]

Deste modo, para o autor, Bergson ao tomar o fluxo de Heráclito[106] como uma imagem sensível da duração, torna-a inconciliável com as águas "estantes" do impressionismo presente na música de Claude Debussy.

Ora, é exatamente esses cortes descontínuos presente na música de Debussy, ou seja, sua novidade no campo rítmico e timbrístico, que este estudo gostaria de relacionar com a duração bergsoniana. Tal propósito segue em consonância com o próprio Henri Bergson que em uma entrevista responde que a obra de Claude Debussy "é uma música da duração" [107].

---

[102] Theodor W. Adorno. *Filosofia da nova música*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974, p. 118.

[103] Theodor W. Adorno. *Filosofia da nova música*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974, p. 119.

[104] Segundo Vladimir Jankélévitch: "[...] não é Debussy que é bergsoniano, como se crê ordinariamente, mas sim Gabriel Fauré, o músico do devir contínuo e do legato...". Vladimir Jankélévitch. *Debussy et le Mystère de l'instant*. Paris: Plon, 1976, p. 36.

[105] Vladimir Jankélévitch. *A música e o inefável*. São Paulo: Perspectiva, 2018, p. 142.

[106]. Sobre este ponto é importante ter em mente duas passagens do comentário de Bergson à Heráclito: "A verdade é que Heráclito foi marcado pelo fluxo universal das coisas, essa mudança perpétua que, hoje, marcou tão profundamente os partidários da doutrina da evolução. Guiado por essa ideia, concluiu que essa mudança universal talvez fosse mais que uma simples realidade das coisas, que talvez fosse mais importante, o fundo, a própria existência das coisas; [...]". Henri Bergson. *Cursos sobre a filosofia grega*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 200. E também: "Mas a originalidade do sistema consiste na importância atribuída àquilo que, até então, tinha sido apenas acessório: ideia de mudança, de transformação universal." Henri Bergson. *Cursos sobre a filosofia grega*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 202.

[107] Nas *Mélanges* em uma entrevista encontramos uma referência direta à obra de Claude Debussy: "Também relato como a música de M. Debussy e de sua escola é uma música da 'durée' pelo emprego da melodia contínua que acompanha e exprime a corrente única e ininterrupta da emoção dramática. Eu tenho aliás uma predileção instintiva pela obra de M. Debussy". Henri Bergson. *Mélanges*. Paris: Presses Universitaires de France, 1972, p. 844.

Assim como também Gilles Deleuze, em conjunto com Félix Guattari, em sua obra *Mil Platôs - Capitalismo e esquizofrenia*, afirma categoricamente que o propósito de Debussy é o de "tornar a Duração sonora"[108]. O problema que está no fundo da desautorização de Jankélévitch e de muitos outros é: como relacionar o fluir ininterrupto de uma continuidade em Bergson com os ritmos irregulares e descontínuos de uma melodia hesitante e dispersa como a que ouvimos no *Prélude* de Debussy? Como resolver este impasse? Resolvê-lo não é uma tarefa simples, pois impossível dar uma resposta satisfatória sem que se tenha dado a atenção necessária ao tema tão complexo quanto o da duração. Mas, antes de pontuar a questão da duração propriamente dita, faz-se necessário uma digressão sobre o tema da intuição bergsoniana para que se possa entender as reais implicações do modo singular de como Bergson pensa o seu conceito de duração, como também entender em que sentido a música exige um ampliamento da percepção até os limites do universo tal como pensa Pierre Boulez.

1.2 **A intuição: o *Élargissement* da percepção**

1.2.1 Intuição e inteligência

O motivo de se investigar primeiramente o tema da intuição, apesar de Henri Bergson parecer sugerir uma anterioridade cronológica ao tema duração, foi uma necessidade intrínseca ao desenvolvimento deste estudo: afastar toda interpretação que insiste em entender a intuição bergsoniana a partir de certo irracionalismo[109]. E por isso, não será o propósito aqui apresentar de modo exaustivo as regras da intuição enquanto método[110], apenas será feito uma pequena

[108] Gilles Deleuze e Félix Guattari. *Mille plateaux: Capitalisme et schizophrénie 2*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1980. p. 423.

[109] Segundo Camille Riquier foi "ao redor da intuição que se cristalizaram as acusações de irracionalismo". Camille Riquier. *Archéologie de Bergson: temps et métaphysique.* Paris: PUF, 2009, p. 131.

[110] Para uma exposição detalhada das regras do método da intuição, indicamos a leitura do primeiro capítulo intitulado *A intuição como método (As cinco regras do método)* do livro *Bergsonismo* de Gilles Deleuze. Deleuze expõe detalhadamente o método dividindo-o em cinco regras, ou três principais, em que a primeira e a segunda apresentam cada uma respectivamente uma complementar, são elas: "Primeira Regra: aplicar a prova do verdadeiro e do falso aos próprios problemas, denunciar os falsos problemas, reconciliar verdade e criação no nível dos problemas." Regra complementar da primeira: "Os falsos problemas são de dois tipos: 'problemas inexistentes', que assim se definem porque seus próprios termos implicam uma confusão entre o 'mais' e o 'menos'; 'problemas mal colocados', que assim se definem porque seus termos representam mistos mal analisados". "Segunda Regra: Lutar contra a ilusão, reencontrar as verdadeiras diferenças de natureza ou as articulações do real". Regra complementar da segunda: "o real não é somente o que se divide segundo articulações naturais ou diferenças de natureza, mas também o que se reúne segundo vias que convergem para um mesmo ponto ideal ou virtual". "Terceira Regra: Colocar os problemas e resolvê-los mais em função do tempo do que do espaço". Conclui Deleuze: "Trata-se de um método essencialmente *problematizante* (crítica de falsos problemas e invenção de verdadeiros), *diferenciante* (corte e intersecções) e *temporalizante* (pensar em termos de duração)." Cf. Gilles Deleuze. *Bergsonismo*. São Paulo: Ed 34, 1999, Capítulo I: *A intuição como método*.

exposição de alguns temas diretamente relacionados ao objetivo de eliminar tal entendimento. Esta concepção equivocada tem como um de seus fundamentos a dissociação das propostas de uma "doutrina bergsoniana da arte" [111] de sua proposta metafísica. Nesta filosofia, a dimensão artística, como será evidenciada, deve ser o ponto de destacamento, de distração ou de esplendor intensivo em que a intuição ou a percepção sensível passa de sua função meramente psicológica para uma função metafísica. Ponto em que, seja para cada individualidade ou para a história da humanidade, a arte, para além de todo gosto subjetivo, alcança uma dimensão que corresponde à experiência de toda a vida. Esse é o sentido dessas palavras de Henri Bergson: "Quando a música chora, é a humanidade, é a natureza inteira que chora com ela. Para dizer a verdade, ela não introduz estes sentimentos em nós; ela antes nos introduz neles, como transeuntes tomados em uma dança." [112] É necessário notar que essas palavras de Bergson sobre a arte portam um sentido metafísico com toda precisão que esta atividade exige, irredutível à clássica dicotomia entre o sentimento estético confuso e a representação intelectual distinta.

De um modo geral, os críticos que insistem em afirmar um certo irracionalismo[113] na filosofia de Henri Bergson são os mesmos que entenderam mal ou apressadamente a relação entre a intuição e a inteligência, fazendo com que tal complexa relação se reduza a uma simples oposição entre tais faculdades.[114] Este mal entendido é uma das razões para que a experiência em geral, e de modo mais específico a musical, seja pensada como uma passividade, ou seja, como uma espécie de fusão[115] mística com algo supratemporal. Assim, essa atribuição não só prejudica a real compreensão do modo como Bergson trabalha seus exemplos musicais, que serão estudados na segunda parte deste estudo, como também demonstra a incompreensão do que o filósofo entende por precisão em seu método. Aliás, o motivo pelo qual Bergson hesitou em se apropriar do termo intuição e atribuí-la a seu método filosófico, foi justamente o fato de que em seu uso comum lhe é atribuída o sentido de uma faculdade visionária que nos leva a

---

[111] Frédéric Worms. *Le vocabulaire de Bergson*. Paris: Ellipses Édition Marketing, 2000, p. 12.

[112] Henri Bergson. *Les deux sources de la morale et de la religion*. Paris: Quadrige/PUF, 2013, p. 36.

[113] Bertrand Russell atribui à filosofia bergsoniana um anti-intelectualismo: "Um dos efeitos negativos de uma filosofia anti-intelectual como a de Bergson é que ela prospera graças aos erros e às confusões do intelecto. Por conseguinte, ela tende a preferir os maus raciocínios aos bons, a declarar insolúvel cada dificuldade momentânea e a considerar cada erro idiota como revelador da ruína do intelecto e do triunfo da intuição. Em suas obras, são muitas as alusões à matemática e à ciência, e para um leitor desatento isso talvez pareça fortalecer enormemente sua filosofia". Bertrand Russell. *História da filosofia ocidental.* Terceiro volume. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015, p. 370 e 371.

[114] É o caso da interpretação de Gaston Bachelard: "As recentes objeções de Bergson contra a clareza fácil dos métodos intelectuais não nos convenceram. Vemos as relações entre a intuição e a inteligência sob uma luz mais complexa que a de uma simples oposição". Gaston Bachelard. *A dialética da duração*. São Paulo: Editora Ática, 1994, p. 18.

[115] Segundo Gisèle Brelet: "Para Bergson, escutar a melodia, é deixar-se embalar por ela, é abandonar-se ao fluxo sonoro imediato, coincidir totalmente com o devir musical em uma espécie de êxtase e de fusão mística". Gisèle Brelet. *Le temps musical: essai d'une esthétique nouvelle de la musique.* Volume I.Paris: Presses Universitaires de France: 1949, p. 49 e 50.

uma espécie de contato confuso, mediante a matéria para se ter acesso a algo fora e além do tempo, ou seja, de modo impreciso. Afirma Bergson: “Muitos (Filósofos), por consequência, falaram de uma faculdade supra-intelectual de intuição. Mas como acreditavam que a inteligência operava no tempo, concluíram que ultrapassar a inteligência consistia em abandonar o tempo”.[116] Dito isto, não se vê por qual razão continuar afirmando que a intuição implica um abandono temporal, quando na verdade é o tempo que se busca. Seu método não abandona a temporalidade em direção à eternidade, mas justamente busca ter a experiência imediata do tempo.

Com esses apontamentos, deve-se concluir que o motivo pelo qual Henri Bergson insistiu em conservar o nome intuição para o seu método filosófico, é justamente um extremo rigor. Bergson não parou de denunciar a falta de “precisão”[117] nas filosofias anteriores: “o que mais tem faltado à filosofia é a precisão. Os sistemas filosóficos não se ajustam à realidade em que vivemos”.[118] Assim, pode-se concluir que utilizar e conservar em sua obra o termo intuição só pode ser porque ele porta um sentido "preciso", pois carrega sempre a ideia de um tipo de acesso à “realidade” bem diferente daquele que recorre à mediação feita por conceitos abstratos. Muitos quiseram ver neste ponto a negação da inteligência em função de uma irracional intuição. Todavia, Bergson tinha total consciência de sua originalidade, pois sabia que outros filósofos já haviam se utilizado da palavra, mas infelizmente “opuseram mais ou menos a intuição à inteligência”.[119] Então, faz-se necessário compreender o modo como Bergson articula essas duas faculdades para que fique evidente ao leitor a sua originalidade.

1.2.2 Os propósitos vitais da inteligência

Em *A evolução criadora*, Bergson mostra de um modo original em que sentido a intuição é uma faculdade distinta da faculdade intelectual. Nesta obra, para compreender corretamente a articulação entre elas, o autor pretende estudar os propósitos vitais que determinam a inteligência. Neste ponto, já se tem uma diferença em relação às filosofias

---

[116] Henri Bergson. *La pensée et Le mouvant.* Genève: Éditions Albert Skira, 1946, p. 34.

[117] Também é relevante ressaltar que Bergson de modo algum pensa que esta precisão é fruto de uma aquisição natural e necessária: "É um grande erro ver na precisão uma qualidade natural ou naturalmente adquirida, eu quero dizer um grau de perfeição que a inteligência humana teria alcançado de qualquer maneira, seguindo simplesmente as indicações da natureza. Uma análise atenta das faculdades intelectuais nos mostra que elas são construídas, antes de tudo, para as tarefas correntes da vida; ou, para essas tarefas, são *mais ou menos* satisfatórias. A precisão é uma invenção. Como toda invenção, surgiu em certo lugar, em certa data; e ela poderia não ter surgido. Ela poderia jamais ter nascido no mundo se os gregos não tivessem existido." Henri Bergson. *Mélanges*. Paris: Presses Universitaires de France, 1972, p. 1369.

[118] Henri Bergson. *La pensée et Le mouvant.* Genève: Éditions Albert Skira, 1946, p.13.

[119] Bergson se refere principalmente às filosofias de Friedrich Wilhelm Joseph Von Schelling e Arthur Schopenhauer. Henri Bergson. *La pensée et Le mouvant.* Genève: Éditions Albert Skira, 1946, p. 33.

anteriores, que se dedicavam apenas a vislumbrar as determinações epistemológicas da faculdade intelectual. Assim, encontrar os seus propósitos vitais quer dizer notar que a inteligência na verdade está "orientada" para resolver questões ligadas à ação. Segundo Bergson, a faculdade intelectual não é feita para dar acesso integral à realidade, pois ela tem por função somente esclarecer àquela parte do real, onde a ação pode melhor se efetuar, a matéria sólida. Deste modo, para a inteligência, todo aspecto da realidade que não fosse materialidade sólida se manteria na penumbra do desconhecimento e inacessível a esta faculdade. Bergson nota nesta obra que a história da evolução da vida é capaz de apontar as falhas da epistemologia, mostrando como a inteligência foi produzida. Conclui: "O que equivale a dizer que a teoria do conhecimento e a teoria da vida nos parecem inseparáveis uma da outra. [...]. É preciso que essas duas investigações, [...], se encontrem e, por um processo circular, se impulsionem uma à outra indefinidamente." [120] Consequentemente, o estudo da teoria da vida aliada à teoria do conhecimento, torna possível inserir essa faculdade em um progresso ininterrupto, que remonta desde a série dos vertebrados mais simples até o homem. Tal estudo em conjunto se justifica porque a principal dificuldade da epistemologia - sozinha em abranger todo esse processo - é que ela está presa à crença de que o principal propósito da faculdade intelectual é representar corretamente alguma coisa, ou seja, o "saber" epistemológico encontra-se preso a um preconceito antropomórfico e representacionista. Nas palavras de Bergson: "[...], uma teoria do conhecimento que não recoloque a inteligência na evolução geral da vida não nos ensinará nem como os quadros do conhecimento se constituíram, nem como podemos ampliá-los ou ultrapassá-los." [121] Por conta disso, o estudo desse processo evolutivo evidencia que na verdade esta faculdade no homem tem primeiramente o intuito de resolver problemas mais vitais e de adaptação ao meio, para só muito posteriormente dar conta dos "luxuosos" problemas epistemológicos.

Nesta perspectiva, desde a sua origem, o homem dispõe de menos instrumentos naturais de defesa contra os perigos que o meio lhe apresenta, diferentemente dos demais animais, e em função disso é a sua inteligência que tentará suprir esse déficit humano em relação aos outros animais. Contudo, é importante salientar que, apesar dessa diferença, tanto o instinto quanto a inteligência possuem por função realizar uma adaptação cada vez mais precisa e complexa do ser vivente às condições adversas de existência. Para Henri Bergson: “Instinto e inteligência representam, portanto duas soluções divergentes, igualmente elegantes, de um único e mesmo problema”.[122] Então, torna-se claro, que a partir da função de solucionar tais problemas de

[120] Henri Bergson. *L’évolution créatrice*. Paris: Quadrige/ PUF, 2013, p. IX (Introduction)
[121] Henri Bergson. *L’évolution créatrice*. Paris: Quadrige/ PUF, 2013, p. IX (Introduction).
[122] Henri Bergson. *L’évolution créatrice*. Paris: Quadrige/ PUF, 2013, p. 144.

adaptação, nossa faculdade intelectual é apenas um anexo de nossa faculdade de agir, fato ignorado de Aristóteles a Kant, da metafísica clássica á teoria do conhecimento moderna. Para Bergson, a condição para se entender de modo rigoroso todo o contexto intelectual, é se libertar de todo orgulho e perceber que antes de *homo sapiens* o homem é *homo faber*. Assim, mesmo orientada para a ação, a inteligência é diferente do instinto na medida em que compensa a insuficiência dos instrumentos naturais pela invenção de instrumentos artificiais. Conclui Bergson sua tese original sobre a inteligência: "Definitivamente, considerada nisso que parece ser seu propósito original, é a faculdade de fabricar objetos artificiais, em particular ferramentas para fazer ferramentas, e variar indefinidamente a fabricação".[123] Ou seja, esta fabricação produzida pela inteligência tem por meta a matéria sólida e até mesmo quando utilizam materiais orgânicos, estes são tratados como objetos inorgânicos. Na introdução de *A evolução criadora* encontramos o resumo desta tese:

> [...] a inteligência humana se sente em casa enquanto for deixada entre os objetos inertes, mas especialmente entre os sólidos, nos quais nossa ação encontra seu ponto de apoio e nossa indústria, seus instrumentos de trabalho, [...] que nossos conceitos foram formados à imagem dos sólidos, que nossa lógica é sobretudo a lógica dos sólidos, e que, por isso mesmo, nossa inteligência triunfa na geometria, na qual se revela o parentesco do pensamento lógico com a matéria inerte e na qual basta a inteligência seguir seu movimento natural, após o mais leve contato possível com a experiência, para ir de descoberta em descoberta com a certeza de que a experiência segue logo atrás dela e lhe dará invariavelmente razão.[124]

Deste modo, nossa inteligência se sente mais à vontade quando age principalmente sobre o sólido[125], ou seja, sobre a matéria inerte. Mesmo nossa lógica, que dirige as operações intelectuais com seus conceitos entendidos como ideias gerais, apresenta tais conceitos com a mesma estabilidade que os objetos materiais. Deste modo, sejam conceitos ou objetos, é à imagem dos sólidos que ambos são produzidos por nossa inteligência, ou seja, como unidades acabadas e bem delimitadas.

Para Henri Bergson, somente a partir deste desenvolvimento é que se pode entender melhor a origem da descontinuidade material, pelos limites definidos, e da tendência de atribuir a ela uma maior realidade que ao fluxo da continuidade. Portanto, é em função da predileção intelectual pelos sólidos, com todo o seu acabamento e sua delimitação, que surge o hábito de representar a matéria como "objetos exteriores a outros objetos", como uma realidade

---

[123] Henri Bergson. *L'évolution créatrice*. Paris: Quadrige/ PUF, 2013, p. 140.
[124] Henri Bergson. *L'évolution créatrice*. Paris: Quadrige/ PUF, 2013, p. V e VI (Introduction).
[125] Explica Camille Riquier em sua obra *Archéologie de Bergson*: "Se a inteligência foi formada no caminho da solidificação, é segundo este solo, que constitui o espaço para o conjunto de nossas faculdades, que nossa lógica e nossos conceitos vão ser reconduzidos para que lhe seja restituída, se assim podemos dizer, sua marca registrada: de terem sido formados à imagem dos sólidos. Camille Riquier. *Archéologie de Bergson: temps et métaphysique.* Paris: PUF, 2009, p. 32.

descontínua. E, em função disso, é sempre a descontinuidade que parece mais positiva e portanto mais real, enquanto que a continuidade é sempre negativa e recusada enquanto realidade. Para Bergson: "A inteligência só se representa claramente o descontínuo".[126] É na descontinuidade própria ao espaço[127] que ela se sente mais à vontade, enquanto que a continuidade lhe soa sempre como negativa e algo a ser superado. Por conta disto, é que surge a crença de que quanto mais sólido e inerte for o objeto mais perfeito ele é. Então, pode-se entender agora o motivo porque a ação sobre os objetos está diretamente relacionada à sua posição no espaço, como também a razão pela qual quando um objeto está em movimento tende-se a espacializá-lo, e seu movimento traduzido em termos de um deslocamento a partir de um ponto inicial onde começa e o ponto final, onde acaba. Assim sendo, a inteligência, por sua orientação de ordem prática, toma o que é movente por imobilidades justapostas ou descontínuas. Para Henri Bergson: "Nossa inteligência só se representa claramente na imobilidade".[128] Logo, da realidade integral, a inteligência só retém instantâneos que ela em seguida utiliza para recompor, agora artificialmente, o movimento. Como se com imagens imóveis a inteligência montasse um filme a partir de um falso e artificial movimento. De onde segue a afirmação de Bergson que: "o mecanismo de nosso conhecimento usual é de natureza cinematográfica".[129] Reafirmando que, quando o homem age na matéria inerte é no sentido de uma montagem cinematográfica. Deste modo, voltada para a ação sobre os sólidos e, a partir deles, reproduzindo o movimento artificialmente, compreendemos porque que a inteligência possui uma grande dificuldade para pensar a duração em suas verdadeiras características, pois ou não compreende ou ignora a mobilidade e a continuidade da realidade. Ela só enxerga na duração real o que tiver tradução para a linguagem do espaço e do inerte, em que os estados podem ser de alguns modos justapostos, logo tomados em sua mensurabilidade, descontinuidade e homogeneidade. Assim sendo, ignora todo aspecto de continuidade, heterogeneidade e qualidade do real.

1.2.3 Intuição e realidade

Depois de enumerar as características da inteligência, pode-se agora apresentar a intuição propriamente dita. A intuição é, no contexto do bergsonismo, o ato pelo qual se reverte

[126] Henri Bergson. *L'évolution créatrice*. Paris: Presses Universitaires de France, 1957, p. 155.
[127] Rigorosamente falando, deveria-se dizer espaço homogêneo, mas optou-se por manter apenas espaço para não atrapalhar a fluidez da argumentação sem maiores digressões. Os motivos do porque seria mais rigoroso atrelar o termo homogêneo ao de espaço ficarão mais claros na segunda parte deste estudo.
[128] Henri Bergson. *L'évolution créatrice*. Paris: Presses Universitaires de France, 1957, p. 156.
[129] Henri Bergson. *L'évolution créatrice*. Paris: Presses Universitaires de France, 1957, p. 305.

a direção natural e utilitária da inteligência para se pensar a duração. Ela é um ato de pensamento que ultrapassa o puro entendimento, é uma atenção aprofundada que contorna o raciocínio analítico, alcançando diretamente a realidade. Dito isto, fica claro que de maneira nenhuma podemos explicar a intuição por meio de elementos envolvidos em uma análise. Henri Bergson distingue, então, duas perspectivas diferentes: a da intuição e a da análise. Deste modo, esta última é uma operação que relaciona um objeto à elementos já conhecidos, ou seja, comuns a este objeto e a outros. Ela exprime uma coisa em função disso que ela não é, pois é uma representação tomada a partir de pontos de vista sucessivos com base nos quais se estabelecem certas relações entre um objeto novo e objetos já conhecidos, como em uma tradução simbólica. Dado um objeto em movimento, toda proposta analítica é um colocar-se fora deste objeto que se move percebendo-o segundo o ponto de vista em que se encontra e traduzindo-o segundo os símbolos que se possui. Já a intuição é uma perspectiva bem distinta desta, Bergson expressa esta distinção do seguinte modo:

> Chamamos aqui intuição a *simpatia* pela qual nos transportamos para o interior de um objeto para coincidir com o que ele tem de único e, consequentemente, de inexprimível. Ao contrário, a análise é a operação que reduz o objeto a elementos já conhecidos, isto é, comum a este objeto e a outros. Analisar consiste, pois, em exprimir uma coisa em função do que não é ela. Toda análise é, assim, uma tradução, um desenvolvimento em símbolos, uma representação a partir de pontos de vista sucessivos, em que notamos outros tantos contatos entre o objeto novo, que estudamos, e outros, que cremos já conhecer. Em seu desejo eternamente insatisfeito de abarcar o objeto em torno do qual ela está condenada a dar voltas, a análise multiplica sem fim os pontos de vista para completar a representação sempre incompleta. [130]

Então, enquanto a análise decompõe sempre em função de elementos estáveis já conhecidos, a intuição, ao contrário, se coloca imediatamente na mobilidade, na duração, no concreto da fluidez que lhe é própria. Estabilidade/dinamismo, não ativo/passivo, é a real linha de demarcação entre a análise e a intuição. A intuição, longe de toda passividade, é um ato simples, um esforço sempre renovado que permite descobrir isso que há de único e inexprimível em um objeto, ato que nos coloca diretamente na dinâmica própria e única de um objeto. Nas palavras de Bergson: "Nós recomendamos certa maneira difícil de pensar. Prezamos acima de tudo o esforço. Como alguns puderam se enganar? Não diremos nada dos que queriam que nossa 'intuição' fosse instinto ou sentimento. Nenhuma linha do que escrevemos se presta a tal interpretação." [131] Deste modo, a intuição não exprime uma passividade quase instintiva, como muitos querem ver, sua simplicidade não exclui uma pluralidade de acepções, que por conta de uma dinâmica própria do objeto tem que ser sempre renovada. Neste ato, renuncia-se a toda

[130] Henri Bergson. *La pensée et le mouvant*. Genève: Éditions Albert Skira, 1946, p. 174 e 175.
[131] Henri Bergson. *La pensée et le mouvant*. Genève: Éditions Albert Skira, 1946, p. 96.

tradução que recorre a múltiplos elementos já conhecidos para possuir diretamente o original, que por conta de sua dinâmica singular não exclui uma multiplicidade dos atos intuitivos.[132]

Neste ponto, é importante destacar que no contexto da pura atividade intelectual fica-se condenado a analisar e traduzir um objeto por meio de símbolos artificiais já conhecidos, e deste modo, a intuição como método filosófico, então, indica a necessidade de ir além da própria condição humana. Dirá Bergson: "Seria ir buscar a experiência em sua fonte, ou melhor, acima dessa virada decisiva em que ela, infletindo-se no sentido de nossa utilidade, torna-se propriamente experiência humana".[133] No entanto, essa virada não consiste em ir na direção de conceitos gerais e abstratos, mas em buscar as articulações das quais as singularidades da experiência real[134] dependem. O que está em jogo no bergsonismo é sempre ultrapassar a condição humana para dar conta da experiência real em todas as suas articulações singulares. Nas palavras do filósofo: "Mas a filosofia deveria ser um esforço para ultrapassar a condição humana." [135] E é para pensar essas articulações apropriadamente que Bergson vai propor, em função do contexto, movimentos distintos: alargamento, dilatação, estreitamento ou restrição. Em sua coletânea *O pensamento e o movente*, ele mostra esse ultrapassamento da condição humana em vários domínios: na história da filosofia (*A intuição filosófica*), nas artes (*A percepção da mudança*) e nas ciências (*Introdução à metafísica*). Mas, em função do tema principal deste estudo colocar-se-á em foco o caso da arte. Tal como sugere Félicien Challaye em seu comentário *Bergson*: "A arte pode nos fazer compreender isso que é a intuição. Há uma intuição artística como há uma intuição filosófica".[136] Então, como entender essa intuição no caso da arte? Em *A percepção da mudança*, é no contexto do "alargamento" [137] da percepção que o caso da arte é introduzido.

Mas antes, quanto ao tema da percepção, deve-se fazer um esclarecimento importante para que não haja equívocos interpretativos futuros. Há certamente, na filosofia de Henri Bergson uma preocupação com a percepção, mas é uma focalização que adquire um sentido muito preciso e rigoroso. Assim, se Bergson teoriza a percepção, é somente na medida para que

---

[132] Sobre este ponto, segundo Gilles Deleuze: "Bergson apresenta frequentemente a intuição como um ato simples. Mas, segundo ele, a simplicidade não exclui uma multiplicidade qualitativa e virtual, direções diversas nas quais ela se atualiza. Neste sentido, a intuição implica uma pluralidade de acepções, pontos de vista múltiplos irredutíveis". Gilles Deleuze. *Bergsonismo*. São Paulo: Ed 34, 1999, p. 8.

[133] Henri Bergson. *Matière et mémoire: essai sur la relation du corps á l`esprit*. Paris: Quadrige - Presses Universitaires de France, 1990, p. 205.

[134] Gilles Deleuze em seu comentário vê nessa busca pelas articulações do real em vista de suas diferenças de natureza a constituição de um empirismo superior. Segundo Gilles Deleuze a busca pelas articulações constitui a segunda regra do método: "*Lutar contra a ilusão, reencontrar as verdadeiras diferenças de natureza ou as articulações do real*". Gilles Deleuze. *Bergsonismo*. São Paulo: Ed 34, 1999, p. 14.

[135] Henri Bergson. *La pensée et Le mouvant.* Genève: Éditions Albert Skira, 1946, p. 208.

[136] Félicien Challaye. *Bergson*. Paris: Librairie Mellottée, S/D, p. 232.

[137] Henri Bergson. *La pensée et Le mouvant.* Genève: Éditions Albert Skira, 1946, p. 146.

este termo seja compreendido em sua originalidade. É importante notar que tal proposta de problematizar a percepção é uma atitude bastante diferente da efetuada pela tradição filosófica, tanto no contexto antigo quanto no moderno. Na antiguidade, após a escola de Eléia[138] e com a tradição que lhe dá prosseguimento, estabelece-se a crítica da ideia de transformação e tempo, diz Bergson: "o mundo inteligível estava situado fora ou acima disso que nós sentimos e que nossa consciência enxerga: nossa faculdade de percepção só nos mostram sombras projetadas no tempo e no espaço pelas Ideias imutáveis e eternas" [139]. Então, os dados dos sentidos são sempre negados em função de outro mundo situado fora da natureza sensível. Já na modernidade, onde não mais temos este mundo inteligível, as essências tornam-se constitutivas das coisas e nossa percepção só nos daria delas aparências duvidosas. Podemos citar, por exemplo, o caso de René Descartes que em sua *Primeira Meditação* colocava em dúvida ou em suspensão toda a percepção e os sentidos em geral para aprofundar-se cada vez mais na direção de um eu solipsista apartado do mundo como única fonte de certeza para o conhecimento. Para Bergson, tanto os antigos quanto os modernos vão, de um modo ou de outro, negar a percepção:

> Mas todos, antigos e modernos, estão de acordo em ver na filosofia uma substituição do percepto pelo conceito. Todos falam da insuficiência dos nossos sentidos e de nossa consciência, em detrimento das faculdades do espírito que não são mais perceptivas, eu quero dizer das funções da abstração, da generalização e do raciocínio. [140]

Neste sentido, tanto a filosofia antiga quanto a moderna, estão de acordo em substituir o percepto[141] por um conceito abstrato fruto das funções generalizadoras do raciocínio. A proposta bergsoniana se diferencia desse tipo de procedimento filosófico por não eliminar o

---

[138] O estudo que Bergson empreende sobre os paradoxos de Zenão de Eléia é de extrema importância para se compreender toda esta temática. Pode-se citar como exemplo o modo como comenta paradoxo da flecha. O argumento de Zenão pretende que a flecha, em seu voo, esteja imóvel, baseando-se em uma concepção de tempo composto por instantes. A flecha percorre uma trajetória, ocupando, a cada instante, determinados espaços: a força do paradoxo está na ideia de que uma coisa está sempre em repouso quando ocupa um lugar idêntico a si mesmo. Daí, segundo Zenão, segue-se que o movimento é uma ilusão dos sentidos, pois aceitá-lo seria uma contradição, uma vez que repouso e movimento são categorias claramente distintas. O movimento seria uma construção – no caso, da visão – que representa uma síntese dos sucessivos repousos, nos dando essa específica sensação. A dialética de Zenão, ilustrada pelos seus paradoxos, nos indica uma cisão entre logos e realidade, contra a percepção, que é desvalorizada. Henri Bergson. *L'évolution créatrice*. Paris: Quadrige/ PUF, 2013, p. 308 e 309.

[139] Henri Bergson. *La pensée et Le mouvant.* Genève: Éditions Albert Skira, 1946, p. 144.

[140] Henri Bergson. *La pensée et Le mouvant.* Genève: Éditions Albert Skira, 1946, p. 144.

[141] Encontramos um desenvolvimento desse tema do percepto bergsoniano no contexto da arte na obra *O que é Filosofia?* De Gilles Deleuze e Félix Guattari: "Pintamos, esculpimos, compomos, escrevemos sensações. As sensações, como perceptos, não são percepções que remeteriam a um objeto (referência): se se assemelham a algo, é uma semelhança produzida por seus próprios meios, e o sorriso sobre a tela é somente feito de cores, de traços, de sombra e de luz. Se a semelhança pode impregnar a obra de arte, é porque a sensação só remete a seu material: ela é o percepto e o afecto do material mesmo, o sorriso de óleo, o gesto de terra cozida, o élan de metal, acocorado da pedra romana e o elevado da pedra gótica. (…). O objetivo da arte, com os meios do material, é arrancar o percepto das percepções do objeto e dos estados de um sujeito percipiente, (…). Gilles Deleuze e Félix Guattari. *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro, Editora 34, 1992, p. 216 e 217. Falaremos a seguir do percepto bergsoniano, ou alargamento da percepção, no contexto da arte.

aspecto qualitativo e fluido da realidade em detrimento de um tratamento conceitual generalizante que seguiria o modelo de uma geometria dos sólidos. O que Bergson propõe, então, o que é bem diferente, é encontrar o percepto, isto é, as condições da percepção, mas não suas condições possíveis (como gostaria uma filosofia kantiana). Pois se fossem possíveis, o que as impediriam de serem gerais e abstratas como são os conceitos? Assim, o método transcendental de Kant, não escapa à crítica bergsoniana da análise. Segundo David Lapoujade: "Não se trata aqui de partir do fato em direção às suas condições de possibilidade, à maneira de Kant. Trata-se, de acordo com uma inspiração neo-leibniziana, de determinar os elementos genéticos que explicam tal fato específico no interior da experiência imediata." [142] Deste modo, as tais condições de que fala Bergson não podem ser possíveis no sentido de uma subjetividade transcendental, pois devem abarcar os aspectos qualitativos e fluidos do mundo. O que deve ficar claro por hora é, se há separação e se o dado imediato não está diretamente disponível para a percepção, é porque a mediação ou a separação estão fundadas no mundo das coisas. Comenta Gilles Deleuze sobre a separação ou mediação: "[...] é preciso que esteja fundado nas próprias coisas o movimento que as desnatura; para que terminemos por perdê-las, é preciso que as coisas comecem por se perder; é preciso que um esquecimento esteja fundado no ser." [143] Não há nenhum psicologismo em Bergson, pois é na matéria que ele fundamentará ontologicamente a inteligência. Neste estudo se encontrará a oportunidade de tratar desse assunto mais exaustivamente quando for estudado mais aprofundadamente o tema da duração.

1.2.4 A intuição na arte e a emoção[144] criadora

Dito isto, pode-se apresentar o tema da intuição na arte que para Henri Bergson é indissociável da proposta de um alargamento da percepção. Contudo, ao se deparar com esta ideia, pode-se sempre argumentar: “Como pedir aos olhos do corpo, ou mesmo do espírito, para

---

[142] David Lapoujade. *Potências do tempo*. São Paulo: N-1 edições, 2017, p. 37. Explica Lapoujade esta inspiração neo-leibniziana: "É a versão bergsoniana do princípio da razão suficiente, segundo o qual o conceito não deve ser mais amplo que seu objeto. O problema não é mais estabelecer as condições de toda experiência possível, mas sim reconstituir o foco genético de cada experiência real com a ajuda desses 'elementos infinitamente pequenos', dos quais fala Bergson, verdadeiras diferenciais da consciência. É assim que Bergson descreve os dados imediatos - ou melhor, ele os descreveria assim se fosse esse 'romancista ousado que rasga habilmente a teia tecida do nosso eu convencional', indicando então, 'sob essa justaposição de estados simples, uma penetração infinita de mil impressões diversas que já deixaram de ser no momento em que as nomeamos'. Os dados imediatos são descritos a cada vez como a apreensão de uma miríade de elementos infinitesimais, evanescentes, que escapam ao espaço da representação." David Lapoujade. *Potências do tempo*. São Paulo: N-1 edições, 2017, p. 37 e 38.

[143] Gilles Deleuze. *Bergsonismo*. São Paulo: Ed 34, 1999, p. 126 e 127.

[144] Segundo David Lapoujade: "Aliás, se Bergson prefere o termo emoção ao termo afeto, é provavelmente porque sua etimologia já sugere o movimento." David Lapoujade. *Potências do tempo*. São Paulo: N-1 edições, 2017, p. 27.

ver mais do que aquilo que eles já veem?" [145] E para responder a esta objeção, Henri Bergson afirma que a experiência prova que existem homens cuja função é "ver e nos fazer ver" isso que não é dado ordinariamente. Estes homens são os artistas que são capazes de mostrar algo que antes não fazia parte do campo perceptivo, pois eles são reveladores e despertam novos matizes de emoção. Essa é para Bergson a função da arte: "O que visa a arte, a não ser nos mostrar, na natureza e no espírito, fora de nós e em nós, coisas que não tocavam explicitamente nossos sentidos e nossa consciência [...]."[146] Em função do que foi desenvolvido até aqui, é importante notar que é fruto de um mal entendido toda tentativa de se tentar construir uma estética bergsoniana orientada para uma percepção pura entendida como uma passividade quase instintiva, como fez Raymond Bayer: "A passividade e a contemplação, traços essenciais da estética bergsoniana, constituem uma estética negativa e a própria oposição da arte."[147] E em função desta percepção pura, segundo Bayer, o artista bergsoniano é um "asceta falido" de pura passividade contemplativa: "sem criar, sem fazer ou fabricar."[148] Mas, diferente do que pensa este autor, Bergson apresenta a arte como uma atividade propriamente criadora, reveladora e produtora, fruto de um esforço de invenção[149] que a livra de uma simples passividade instintiva. Em Henri Bergson, só é possível apresentar a arte como contemplativa, se o termo contemplação não designar uma relação passiva com o mundo, como se por um ato da espontaneidade do espírito pudéssemos ter acesso às qualidades sensíveis. Mas, também, não pode ser uma atividade entendida como efeito da condição autônoma e reflexiva de uma consciência, um sujeito, ou ainda uma elaboração minemônica. Aqui, percebe-se a importância dos desenvolvimentos do tema do ângulo de audição em música empreendido por Pierre Boulez. A contemplação é "passiva", no sentido em que não implica uma subjetividade atuante, pois é uma "emoção pura", uma contração como potência ativa sobre as sensações e as vibrações da matéria.[150] Esses apontamentos já dão a dimensão do tema da arte como fruto de

---

[145] Henri Bergson. *La pensée et Le mouvant.* Genève: Éditions Albert Skira, 1946, p. 146.
[146] Henri Bergson. *La pensée et Le mouvant.* Genève: Éditions Albert Skira, 1946, p. 146.
[147] Raymond Bayer. *Historia de la estetita*. México: Fondo de cultura economica, 1965, p. 401.
[148] Raymond Bayer. *Historia de la estetita*. México: Fondo de cultura economica, 1965, p. 402.
[149] Henri Bergson. *L'énergie spirituelle*. Paris: Éditions Payot & Rivages, 2012, p. 206.
[150] Este é o modo que Gilles Deleuze apresenta o tema da contemplação retomando Plotino: "Assim procuramos em vão a sensação enquanto nos limitamos às reações e às excitações que elas prolongam, às ações e às percepções que elas refletem: é que a alma (ou antes a força), como dizia Leibniz, nada faz ou não age, mas é apenas presente, conserva; a contração não é uma ação, mas uma paixão pura, uma contemplação que conserva o precedente no seguinte. A sensação está pois sobre um outro plano diferente daquele dos mecanismos, dos dinamismos e das finalidades: é um plano de composição, em que a sensação se forma contraindo o que a compõe, e compondo-se com outras sensações que ela contrai por sua vez. A sensação é contemplação pura, pois é pela contemplação que se contrai, contemplando-se a si mesma à medida que se contempla os elementos de que se procede. Contemplar é criar, mistério da criação passiva, sensação."Gilles Deleuze e Félix Guattari. *O que é a Filosofia?* Rio de Janeiro: Editora 34, 1997, p. 271 e 272.

um esforço específico, por isso este tema do esforço será melhor estudado no capítulo destinado à duração ainda nesta primeira parte. Por hora, deve-se continuar um pouco mais sobre o tema do alargamento da percepção.

Ao apresentar a arte como uma atividade criadora, nos surge de imediato a ideia de que esses artistas nos dão produtos de sua imaginação e que a partir daí, como que por mero divertimento, olha-se a natureza através dessas imagens. Mas, com tal procedência simplista, perde-se o que é de mais próprio em toda intuição artística, pois assim considera-se a arte como mero produto da fantasia. Questiona Bergson: "Onde estaria a diferença entre a grande arte e a pura fantasia?" [151] O que o artista nos faz ouvir, o que o músico torna sonoro? Para Bergson, o músico, para além de toda fantasia, revela algo totalmente real, tornando-o sonoro em sua composição. E assim o ouvinte não pode escapar de ouvir o que ele ouviu, ou seja, entra em simpatia ou comoção com isso que foi ouvido por ele. Deste modo, tratar a intuição no caso específico da arte, implica no alargamento da percepção, fazendo com que se ouça algo que era inaudível ou inexprimível até então. Basta este pequeno apontamento para notar que o alargamento perceptivo é real. Mas, antes de detalhar o estatuto desta simpatia, conceito este que será desenvolvido em função da própria obra bergsoniana na segunda parte deste estudo, deve-se responder como é o funcionamento deste alargamento. Bergson nota que as pessoas de um modo geral já caracterizam o artista como alguém que vive sempre distraído no mundo dos sonhos, pois está menos preocupado com a vida prática e justamente por conta deste desprendimento está mais habilitado a criar. Conclui Henri Bergson de modo surpreendente: "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"[152]. No artista, parece que houve um bloqueio do vínculo orgânico entre a percepção e a ação. Deste modo, se esse alargamento perceptível é real e se a arte é prova disso, é porque a intuição artística promove a reversão da marcha habitual do trabalho do pensamento - marcha esta que é conduzida pela inteligência e que está voltada para a ação sobre os sólidos -, passando a utilizar a inteligência a seu favor.

Como já foi mostrada, voltada para a ação sobre os sólidos, a atividade intelectual tem por função "justamente mascarar a duração" [153] e os aspectos a ela relacionados. De todos esses aspectos, a afetividade se destaca de maneira importante, pois permite entender ainda mais as implicações do alargamento da percepção e seu efeito sobre a inteligência, como também todos

[151] Henri Bergson. *La pensée et Le mouvant.* Genève: Éditions Albert Skira, 1946, p. 147.
[152] Henri Bergson. *La pensée et Le mouvant.* Genève: Éditions Albert Skira, 1946, p. 149.
[153] Henri Bergson. *La pensée et Le mouvant.* Genève: Éditions Albert Skira, 1946, p. 17.

os problemas que este capítulo tentou elucidar até aqui. Deste modo, o alargamento, presente no músico que compõe sua obra, de modo algum descarta a inteligência. A prova disso, segundo Henri Bergson, é a complexidade de uma obra musical, como por exemplo, a de Beethoven:

> Que haverá de mais construído, de mais sábio que uma sinfonia de Beethoven? Mas ao longo do seu trabalho de arranjo, de rearranjo e de escolha que prosseguia no plano intelectual, o músico remontava a caminho de um ponto situado fora do plano para aí buscar a aceitação ou a recusa, a inspiração: nesse ponto tinha sede uma indivisível emoção que a inteligência ajudava a explicitar-se em música, mas que era ela própria mais que música e mais que inteligência. [154]

Fica claro, que inteligência não foi negada, mas, ao contrário, foi utilizada pelo músico como um auxílio para seu intento e, com isso, está descartada toda oposição simplória, seja entre inteligência e intuição, seja entre matéria e espírito[155]. O que de fato ocorre é que o músico, em função de uma nova "tonalidade afetiva", utiliza a inteligência e a matéria a seu favor. A compreensão de tal alargamento é indissociável do estudo efetuado por Henri Bergson sobre a emoção criadora. De um modo geral o tema da emoção geradora de pensamento está presente em todo esforço criativo, seja artístico, científico ou filosófico.

> Que uma emoção nova esteja na origem das grandes criações da arte, da ciência e da civilização, não nos afigura duvidoso. Não só porque a emoção é um estimulante que incita a inteligência a empreender e a vontade a perseverar. Devemos ir muito mais longe. Há emoções que são geradoras de pensamento; e a invenção, embora de ordem intelectual, pode ter a sensibilidade por substância[156].

Deste modo, é claro que essa emoção não é de modo algum passiva, pois ela é geradora de pensamento mesmo quando se trata de um produto intelectual. Neste ponto acrescenta-se que essa emoção geradora é tamanha que sua força é capaz, inclusive, de conduzir o espectador ao mesmo procedimento. Evidentemente, tal condução só se realiza na medida em que haja esta disposição em um "verdadeiro espectador" [157] - como queria Friedrich Nietzsche, uma

---

[154] Henri Bergson. *Les deux sources de la morale et de la religion*. Paris: Quadrige/PUF, 2013, p. 268.

[155] A dissolução da oposição entre a matéria e o espírito será retomada ainda neste estudo, pois segundo Bergson: "O pensamento que é apenas pensamento, a obra de arte que é apenas concebida, o poema apenas sonhado, não custam muito; é a realização material do poema em palavras, da concepção artística num quadro ou numa estátua que demandam esforço. O esforço é penoso, mas é também precioso, mais precioso do que a obra que resulta dele, porque, graças a ele, tiramos de nós mais do que tínhamos, elevamos-nos acima de nós mesmos. Ora, este esforço não seria possível sem a matéria: pela resistência que ela opõe e pela docilidade a que podemos conduzi-la, ela é ao mesmo tempo obstáculo, instrumento e estímulo, ela experimenta nossa força, conserva-lhe a marca e provoca a intensificação." Henri Bergson. *L'énergie spirituelle*. Paris: Éditions Payot & Rivages, 2012, p. 51 e 52.

[156] Henri Bergson. *Les deux sources de la morale et de la religion*. Paris: Quadrige/PUF, 2013, p. 40.

[157] Friedrich Nietzsche apontou também este mesmo interesse especulativo em Kant em sua análises sobre a arte e o belo: "Kant imaginava prestar honras à arte, ao dar preferência e proeminência, entre os predicados do belo, àqueles que constituem a honra do conhecimento: impessoalidade e universalidade. Este não é o lugar de discutir se isto não foi essencialmente um erro; quero apenas sublinhar que Kant, como todos os filósofos, em vez de encarar o problema estético a partir da experiência do artista (do criador), refletiu sobre a arte e o belo apenas do ponto de vista do 'espectador', e assim incluiu, sem perceber, o próprio 'espectador' no

disposição para se instalar nessa nova afetividade presente na obra. Assim, esta disposição instaura também em quem ouve a música um novo circuito perceptivo revertendo a marcha das faculdades antes organizadas para a ação e para a satisfação das necessidades ordinárias. Deste modo, aqueles que criticam Henri Bergson, por ter pensado a experiência musical como uma passividade, ignoram todo este processo descrito. Com isso, não se vê mais razão na interpretação de que um espírito que é embalado pela escuta da música se mantém passivamente por todo o processo até a sua coincidência com a duração[158]. Para Bergson, se há alguma semelhança da arte com a mística[159], é somente na medida em que esta última também não pode ser entendida como uma passividade, mas como um esforço ou ato criativo. Parece que estes críticos, partindo de uma separação na origem entre o artista e o espectador da arte - separação esta atrelada a um preconceito especulativo de universalidade, acabam focando unicamente neste último. Assim, ignorando o artista acabam não levando em conta também tudo que diz respeito ao tema da criação que lhes aparece como sendo uma particularidade. Em Bergson, escuta e ato criativo, estão diretamente ligados.

Não vem ao caso destacar qual atividade seria a mais intensa, pois no que toca à criação ambos envolvem uma atividade ou um esforço, seja enquanto artista seja enquanto espectador da arte. Assim, quaisquer ideias ligadas a um "deixar-se viver" ou passividade, em oposição à sua propensão natural de intelectualização da experiência, devem ser tomadas como secundárias a um esforço do espírito. Trata-se sempre de uma *atividade* totalmente distinta da tendência de sobreposição representacional ao estofo real da duração, ou seja, se há um "deixar-se embalar" em questão deve ser considerado como um pleno *esforço* de outra ordem. A todo custo evita-se aqui a concepção romântica do artista que adere à profusão irrefletida do eu; para Bergson,

---

conceito de 'belo''. Se ao menos esse 'espectador' fosse bem conhecido dos filósofos do belo! - conhecido como uma grande realidade e experiência *pessoal*, como uma pletora de vivências fortes e singularíssimas, de desejos, surpresas, deleites no âmbito do belo! Mas receio que sempre ocorreu o contrário; e assim recebemos deles, desde o início, definições em que, como na famosa definição que Kant oferece do belo, a falta de uma mais sutil experiência pessoal que aparece na forma de um grande verme de erro. 'Belo', disse Kant, 'é o que agrada *sem interesse'*. Sem interesse! Compare-se esta definição com uma outra, de um verdadeiro 'espectador' e artista - Stendhal, que em um momento chama o belo de *une promesse de bonheur* [uma promessa de felicidade]." Friedrich Nietzsche. A genealogia da moral: uma polêmica. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 93 e 94.

[158] Esta é a crítica feita à Henri Bergson por Raymond Bayer em sua obra *L`esthétique de Bergson*, Cf: Gisele Brelet. *Le temps musical: essai d'une esthétique nouvelle de la musique*, Tomo I. Paris: Presses Universitaires de France, 1949, p.50.

[159] Afirma Bergson: "Aos nossos olhos, o êxito do misticismo é uma tomada de contato e, por conseguinte, uma coincidência parcial com o esforço criador que a vida manifesta. Este esforço é de Deus, se não for o próprio Deus. O grande místico seria uma individualidade que ultrapassaria os limites assinalados à espécie pela sua materialidade, que continuaria e prolongaria, nesse sentido, a ação divina." Henri Bergson. *Les deux sources de la morale et de la religion*. Paris: Quadrige/PUF, 2013, p. 233. E também "Na realidade, para os grandes místicos o que está em causa é transformar radicalmente a humanidade começando por dar eles próprios o exemplo". Henri Bergson. *Les deux sources de la morale et de la religion*. Paris: Quadrige/PUF, 2013, p. 253.

não há passividade nem diminuição da atividade consciente na escuta da música. Se para Bergson é sempre uma emoção inteiramente nova que estimula as grandes criações e impulsiona o homem a ultrapassar sua condição intelectual, é somente na medida em que este ato criador repleto de emoção seja bem diferente de uma contemplação passiva. Dito de outro modo, entre instinto e inteligência, entre obrigação social e egoísmo individual, é a emoção criadora que dispõe o homem na direção da invenção. É com o entendimento do tema da emoção criadora que fica claro como não há qualquer possibilidade de uma oposição entre intuição e inteligência em Bergson. É o que resume muito bem Gilles Deleuze nesta afirmação: "A emoção criadora é a gênese da intuição na inteligência." [160] Em outras palavras, é preciso que esta emoção encontre sua gênese na própria condição humana, ou seja, na inteligência, para que aí sim a faculdade intelectual possa ser convertida em intuição. É o que se pode perceber nesta frase de Bergson: "É por excesso de intelectualismo que suspendemos o sentimento num objeto e que temos toda a emoção por repercussão, na sensibilidade, de uma representação intelectual." [161] Neste sentido, Bergson se coloca contra toda uma tradição estética que acredita que um sentimento executa a apreensão confusa de um objeto o qual aparece claramente na representação intelectual, cujo principal representante seria Alexander G. Baumgarten.

Dito isto, retomando o tema da afetividade, Henri Bergson vai a todo custo tentar alcançar a clareza que lhe é própria, e a música é sempre um bom exemplo para a compreensão deste processo afetivo: "a cada música nova aderem sentimentos novos, criados por essa música e nessa música, definidos e delimitados pelo próprio desenho, único em seu gênero, da melodia ou da sinfonia." [162] A originalidade de Bergson em seus estudos sobre tal estado afetivo envolve a distinção de dois tipos de emoção: uma derivada e outra pura. A primeira sendo simplesmente o reflexo de uma representação, ou seja, uma emoção derivada; enquanto a segunda antecede as representações nas quais ela se atualizará, uma emoção original. Dirá Bergson:

> É preciso distinguir duas espécies de emoção, duas variedades de sentimento, duas manifestações de sensibilidade, [...]. Na primeira, a emoção é consecutiva a uma idéia ou a uma imagem representada; o estado sensível resulta bem de um estado intelectual que nada lhe deve, que se basta a si próprio e que, se sofre o seu efeito por ricochete, perde com isso mais do que ganha. É a agitação da sensibilidade através de uma representação que nela cai. Mas a outra emoção não é determinada por uma representação da qual se pretenderia a continuação e da qual permaneceria distinta[163].

[160] Gilles Deleuze. *Bergsonismo*. São Paulo: Ed. 34, 1999, p. 91.
[161] Henri Bergson. *Les deux sources de la morale et de la religion*. Paris: Quadrige/PUF, 2013, p. 36 e 37.
[162] Henri Bergson. *Les deux sources de la morale et de la religion*. Paris: Quadrige/PUF, 2013, p. 37.
[163] Henri Bergson. *Les deux sources de la morale et de la religion*. Paris: Quadrige/PUF, 2013, p. 40.

Deste modo, a primeira espécie de emoção deriva de uma representação, não apenas de uma obra de arte, mas também de qualquer objeto ou acontecimento que seja capaz de mobilizar nossa sensibilidade. Já a segunda espécie se manifesta sem que seja agitada do exterior por uma representação qualquer. Esta última espécie é aquela que segundo Bergson é de extrema importância para se entender a arte. É a partir desta emoção pura que o artista pode revestir um objeto qualquer com uma nova tonalidade afetiva. Explica Bergson diferenciando a original da derivada: "a emoção provocada em nós por uma grande obra dramática é de uma natureza completamente diferente: única em seu gênero surgiu na alma do poeta, e somente nela, antes de abalar a nossa; foi dela que a obra saiu, porque era a ela que o autor se referia à medida que ia compondo a obra."[164] É importante atentar que a expressão "única em seu gênero" deve ser radical. A emoção é única e singular porque expressa a própria duração, ou seja, uma pura mudança afetiva em que não há nada que mude.

Assim, o esforço de criação do artista nos apresenta um novo matiz de sentimento para uma realidade que será transfigurada e ganhará um aspecto singular. O que a emoção pura nos revela não é nenhuma quintessência, mas uma nova essência, um novo matiz, uma nova maneira de sermos afetados (uma nova possibilidade de vida), uma diferença de natureza irredutível, uma abertura do todo, ou o que dá no mesmo, um todo aberto. Comenta Gilles Deleuze sobre essa abertura do todo bergsoniana: "[...] se o todo não pode se dar é porque ele é o Aberto, e porque cabe a ele mudar incessantemente ou fazer surgir algo de novo; em suma: durar".[165] Segundo Bergson, o artista, cada qual a seu modo, luta para ultrapassar a condição humana, e tal luta é o próprio esforço criador de novidade, que mediante a intuição, cria uma nova tonalidade afetiva que é a pura duração. É o que conclui David Lapoujade: "[...] Bergson assinala que só podemos ter acesso à duração pura através de um esforço independente de qualquer emoção definida".[166] Importante notar neste ponto que indefinido aqui de modo algum quer dizer indeterminado, pois só lhe falta determinação quando é forçada que seja uma representação de uma emoção já vivida ou imaginada por um sujeito fora da obra.

Este tema do esforço na arte será retomado mais adiante ainda na primeira parte deste estudo, sendo esses desenvolvimentos já suficientes. Depois deste pequeno desvio sobre o método da intuição com o simples propósito de sairmos da simples oposição simplória entre intuição e inteligência, pode-se agora estudar com mais detalhes o tema da duração.

---

[164] Henri Bergson. *Les deux sources de la morale et de la religion*. Paris: Quadrige/PUF, 2013, p. 44.
[165] Gilles Deleuze. *Cinema 1: A imagem-movimento*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985, p. 19.
[166] David Lapoujade. *Potências do tempo*. São Paulo: N-1 edições, 2017, p. 14.

1.3 **Alguns desvios da duração real**

1.3.1 Diferentes concepções da duração

Na história da filosofia o termo duração não é unívoco, recebendo dos filósofos múltiplos significados. Basta uma pequena olhada em um dicionário filosófico para perceber esta variação e notar que estabelecer um consenso é extremamente problemático. Sumariamente falando, percebe-se que os significados variam em múltiplas direções. Em um deslocamento vertical, a duração pode restringir-se a um caráter apenas de sucessão temporal, mas às vezes também lhe é atribuída um aspecto superior de uma simultaneidade de eternidade. Mas também pode variar horizontalmente, pois às vezes adquire uma tendência a ser tratada como uma pertença ao sujeito, ou às vezes é tratada como uma particularidade de uma objetividade. De todo modo, para Henri Bergson, essa história poderia ser nomeada como a história da "eliminação da duração", pois estudando os sistemas percebe-se como "desviou-se sistematicamente da duração real." [167] Diante deste quadro, a proposta de Bergson é clara em sua introdução à obra *O pensamento e o movente*: devolver ao "movimento sua mobilidade, à mudança sua fluidez, ao tempo sua duração" [168]. Na sequência desta proposta sua definição de duração é apresentada: "a duração revelar-se-á criação contínua, ininterrupto jorro de novidade" [169]. Segundo o filósofo, os motivos pelos quais os pensadores na história não atentaram para este caráter de novidade é porque sempre pensaram a duração a partir de conceitos abstratos ou pré-fabricados. Mas, de que modo esses conceitos abstratos são insuficientes para pensar a duração e sua novidade?

É em uma conferência intitulada *Introdução à metafísica*, que Bergson se propõe a mostrar as ilusões ao se tentar analisar a duração a partir de conceitos pré-fabricados, perdendo assim sua "natureza singular" de novidade. Já foi estudado anteriormente nesta primeira parte como o método da análise é insuficiente para pensar a realidade, mas neste contexto específico, é importante notar como o ato de analisar tem por efeito esvaziar a duração de todas as suas nuances. Dito de outro modo, ao ser analisada, a duração aparece sempre espremida entre uma multiplicidade desconexa de elementos e uma unidade que tenta a todo custo conectá-los, ou seja, ela é pensada como uma "síntese" entre dois extremos abstratos. Resume Henri Bergson: "Entre esta multiplicidade abstrata e esta unidade abstrata, a combinação, uma vez posta como

[167] Henri Bergson. *La pensée et Le mouvant.* Genève: Éditions Albert Skira, 1946, p. 17.
[168] Henri Bergson. *La pensée et Le mouvant.* Genève: Éditions Albert Skira, 1946, p. 20.
[169] Henri Bergson. *La pensée et Le mouvant.* Genève: Éditions Albert Skira, 1946, p. 20.

possível, é coisa singular na qual não encontramos mais nuances do que as admitidas, em aritmética, por uma adição de números dados." [170] Deste modo, ao se levar em conta apenas esta multiplicidade concebida abstratamente, a duração some nesta miríade de pontos instantâneos e desconexos sem qualquer continuidade, e se dela apenas interessar a sua unidade abstrata, perde-se a heterogeneidade que lhe é própria. No primeiro caso, temos um mundo que acaba e recomeça a cada instante como se estivesse "suspenso no ar" [171], enquanto que no segundo, encontra-se uma homogênea "essência intemporal do tempo".[172] Sobre esta essência intemporal vale notar que Bergson a caracteriza como sendo uma "eternidade de morte" [173], pois a vida própria do tempo é a sua duração e é justamente isso que fica de fora nesta eternidade.

Neste sentido, pensar a duração tanto a partir de múltiplos instantes desconexos, quanto de uma unidade que residiria no eterno[174], tem-se por efeito o esvaziamento de todas as suas nuances. É por esse motivo que, para Henri Bergson, de um modo ou de outro, os filósofos acabam por se tornarem incapazes de entender como a duração comporta todo tipo de nuances e gradações em uma continuidade que vai de um extremo ao outro. Para elucidar este problema, Bergson apresenta uma imagem: "ou numa imensa cascata sólida, ou numa infinidade de pontas cristalizadas." [175] As razões pelas quais esses filósofos privilegiam a análise e sua tendência a extremos abstratos, negligenciando o ato intuitivo de se instalar diretamente no "escoamento concreto da duração", foi estudado anteriormente. Por hora, já fica fácil compreender como a partir de uma multiplicidade de instantâneos no espaço ou de uma unidade na eternidade, os filósofos neutralizam as nuanças da duração privilegiando assim o imóvel, ou seja, se colocam desde o início de suas análises onde as coisas não duram para pensar a duração.

Da metafísica dos antigos até a ciência dos modernos, os filósofos não pararam de recorrer a tal procedimento, pois só pensaram a duração a parir do imóvel, seja como uma degradação da eternidade, seja como aquilo que só se deve pensar a partir instantâneos no

---

[170] Henri Bergson. *La pensée et Le mouvant.* Genève: Éditions Albert Skira, 1946, p. 198.
[171] Henri Bergson. *La pensée et Le mouvant.* Genève: Éditions Albert Skira, 1946, p. 199.
[172] Henri Bergson. *La pensée et Le mouvant.* Genève: Éditions Albert Skira, 1946, p. 199.
[173] Henri Bergson em *Introdução à metafísica* distingue duas propostas de metafísicas em que duas concepções de eternidade se excluem mutuamente: Em uma "vamos em direção a uma duração cada vez mais distendida, cujas palpitações mais rápidas do que as nossas, dividindo nossa sensação simples, diluem a qualidade em quantidade: no limite seria o puro homogêneo, a pura *repetição* pela qual definimos a materialidade. Na direção oposta, encontramos uma duração que se contrai, se concentra, se intensifica cada vez mais: no limite seria a eternidade. Não mais a eternidade conceitual, que é a eternidade de morte, mas uma eternidade de vida. Eternidade viva e consequentemente movente em que nossa duração se reencontraria em nós como as vibrações da luz, e que seria a concretização de toda duração, como a materialidade representa a distensão dela". Henri Bergson. *La pensée et Le mouvant.* Genève: Éditions Albert Skira, 1946, p. 201.
[174] Henri Bergson. *La pensée et Le mouvant.* Genève: Éditions Albert Skira, 1946, p. 200.
[175] Henri Bergson. *La pensée et Le mouvant.* Genève: Éditions Albert Skira, 1946, p. 200.

espaço. Desde Platão com sua bela definição em seu diálogo *Timeu* de que o tempo é a "imagem móvel da eternidade", a filosofia em seu aspecto dogmático não renunciou à tentação de pensar a partir do eterno ou do espaço, ou seja, do que é imóvel e permanente. Como em Tomás de Aquino nesta afirmação: "considerando que toda multidão procede da unidade; que o imóvel conserva-se do mesmo modo, e o movido têm aspectos multiformes, deve-se concluir que em toda natureza, qualquer movimento procede do que é imóvel." [176] Henri Bergson vai sintetizar tal procedimento dogmático na seguinte explicação: "O que era distendido no espaço se retesa em forma pura. E passado, presente, porvir retraem-se em um momento único, que é a eternidade." [177] É claro que na história do pensamento, com o passar dos séculos pode-se notar um aprofundamento cada vez maior no "detalhe dos fatos particulares", e com isso a recusa progressiva de um projeto de uma Ciência "una e completa" [178] em detrimento de uma que finalmente alcance cada vez mais a duração concreta ressaltando o caráter evolutivo e criador da realidade. Mas, tal aprofundamento sempre de algum modo consiste em apenas refazer aquilo que é movente pelo que é imóvel, ou seja, a evolução a partir de seus fragmentos já evoluídos. É o que nos apresenta Bergson sobre a ilusão de Herbert Spencer: "Tal é, no entanto, a ilusão de Spencer. Ele toma a realidade sob sua forma atual; quebra-a, espalha-a em fragmentos que joga ao vento; depois, *integra* esses fragmentos e lhes *dissipa o movimento*. Tendo imitado o todo por um trabalho de mosaico, imagina ter retraçado o seu desenho e feito sua gênese." [179] Toda esta crítica pode ser resumida na ideia de que a partir de fragmentos, ou seja, da adição de evoluído a evoluído jamais se chega ao movimento próprio de uma evolução. O que está em jogo neste procedimento, é a tendência a tomar tempo e espaço como sendo coisas que pertencem ao mesmo gênero. E por conta desta confusão, tomar a sucessão e a continuidade propriamente temporal, como uma mera justaposição ou superposição de pontos ou estados do espaço. Na introdução de *O pensamento e o movente*, Bergson afirma que o seu propósito foi consolidar uma filosofia[180] que não recorra a este procedimento confuso que pode

[176] Tomás de Aquino. *Suma teológica*. I, q. 115. a. 3, Campinas/SP: Editora Ecclesiae, 2016, p. 740.
[177] Henri Bergson. *L'Évolution créatrice.* Paris: Presses Universitaires de France, p.319.
[178] É como Bergson apresenta a metafísica do século XVII em relação à da antiguidade: "Resumindo, as semelhanças dessa (…) metafísica com a dos antigos vêm do fato do que uma e outra supõem como já pronto, aquela acima do sensível e está no seio do próprio sensível, uma Ciência una e completa, com a qual coincidiria tudo o que o sensível contém de realidade. Para ambas, a realidade, assim como a verdade, seria integralmente dada na eternidade. Ambas repugnam a ideia de uma realidade que se criaria progressivamente, isto é, no fundo, de uma duração absoluta". Henri Bergson. *L'Évolution créatrice.* Paris: Presses Universitaires de France, p. 353.
[179] Henri Bergson. *L'Évolution créatrice.* Paris: Presses Universitaires de France, p. 364.
[180] Henri Bergson. *La pensée et Le mouvant.* Genève: Éditions Albert Skira, 1946, p. 14.

ser expresso na seguinte fórmula: "[...], estuda-se o espaço, determina-se sua natureza e função, depois se transporta para o tempo as conclusões obtidas." [181]

Diante de tudo que foi dito até agora, nota-se que eternidade e espaço se tornam noções solidárias e análogas, pois em função da permanência e da imobilidade que lhes são inerentes fazem com que a duração, quando não completamente eliminada, na melhor das hipóteses seja pensada indiretamente. Pois, neste sentido, ou a duração é uma degradação e queda da eternidade ou ela é uma parte da extensão mensurável do espaço. De qualquer modo, dela é eliminada toda a sua eficácia, ou seja, a sua novidade e seu imprevisível frescor. Aqui, pode-se citar a bela solução bergsoniana: “Tratam a sucessão como uma coexistência falhada, e a duração como uma privação de eternidade”.[182] Então, a partir do imóvel esvazia-se a real duração traduzindo-a sempre em termos que escamoteiam a sua novidade radical, reduzindo-a apenas a aspectos quantitativos quando relacionada ao espaço ou como uma degradação em relação ao eterno. Dito de outro modo exprime-se a duração sempre em termos de extensão ou de negação, concebendo-a, assim, como uma sucessão por justaposição ou como uma simultaneidade falhada. É o que mostra Henri Bergson, por exemplo, sobre a duração espacializada: “A duração se exprime sempre em extensão. Os termos que designam o tempo são tomados à linguagem do espaço.” [183] Deste modo, ela é apresentada sempre como infinitamente divisível, implicando uma sucessão em função de um antes e um depois ou uma simultaneidade já dada no eterno, o que elimina qualquer possibilidade de novidade. Para Bergson, quando "projetamos o tempo no espaço" [184] estabelece-se uma ordem na sucessão segundo um antes e um depois, que é na verdade simultânea, pois suas partes são consideradas como reversíveis entre si sem que haja qualquer mudança qualitativa entre elas. Dito de outro modo, a simultaneidade de instantes[185] e a reversibilidade são características implicadas no espaço e ao se pensar o tempo com tais características possibilita-se, então, a justaposição dos termos postos em jogo tornando-os equivalentes e reversíveis, estabelecendo entre eles apenas diferenças quantitativas, perdendo assim o aspecto qualitativo que lhe é próprio. Mais adiante, será estudada de modo mais aprofundado a distinção entre a justaposição espacial e a sucessão própria à duração a partir da distinção que Bergson promove entre dois tipos de multiplicidade.

---

[181] Henri Bergson. *La pensée et Le mouvant.* Genève: Éditions Albert Skira, 1946, p. 16.
[182] Henri Bergson. *La pensée et Le mouvant.* Genève: Éditions Albert Skira, 1946, p. 21.
[183] Henri Bergson. *La pensée et Le mouvant.* Genève: Éditions Albert Skira, 1946, p. 17.
[184] Henri Bergson. *Essai sur les données immédiates de la conscience*. Paris: Presses Universitaires de France, 1948, p.75.
[185] Neste ponto do trabalho ainda seria precoce tentar explicar com propriedade o termo simultaneidade de instantes e sua distinção da simultaneidade de fluxos. Tal distinção receberá uma atenção apropriada no ítem 5.2 do quinto capítulo da segunda parte deste trabalho.

Neste momento do estudo, basta entender que essa perda da novidade e das diferenças qualitativas tem por pressuposto que, de algum modo, o seu todo já esteja dado. Henri Bergson exprime da seguinte maneira essa perda da novidade compartilhada tanto pela metafísica dos antigos quanto pelo pensamento dos modernos: "*Tudo está dado*".[186] Tal problemática se torna mais clara quando, seguindo estas pistas enunciadas por Henri Bergson, se olha rapidamente algumas concepções da duração que os filósofos enunciaram na história do pensamento. [187]

Faz-se necessário tentar essa experiência de olhar para outras filosofias colocando as definições de duração em relação aos pontos enunciados por Bergson até aqui. Como quando, para quem tem um ouvido relativo, se quer saber o intervalo de distância entre duas notas fazendo-as soar uma em seguida da outra. Assim, não será feito um estudo em profundidade dessas filosofias, apenas se colocará algumas das definições em aproximação com as características da duração bergsoniana para se perceber a que distância elas estão uma da outra. Claro que não se está negando a possibilidade de se encontrar um eco ou mesmo uma reverberação dessa novidade em outros filósofos, mas, de todo modo, não se encontra quem se dedique a essa questão com tamanha radicalidade. Dito de outro modo, na história do pensamento só se pode encontrar equivalentes involuntários e abstratos deste novo extremo, pois como será desenvolvido no próximo capítulo, esta novidade supõe o abandono da dicotomia uno/múltiplo e a distinção rigorosa entre o possível e o virtual. Pois, para Bergson, nenhum dos filósofos anteriores buscou pensar a duração em sua "novidade radical" ou imprevisibilidade absoluta, ou seja, a partir de "atributos positivos" [188]. Ou seja, nenhum deles

---

[186] Henri Bergson. *L'Évolution créatrice.* Paris: Presses Universitaires de France, p. 344. Esta expressão também aparece em *O pensamento e o movente*: "Não falo apenas dos filósofos que acreditavam num encadeamento tão rigoroso dos fenômenos e dos acontecimentos que os efeitos deveriam ser deduzidos das causas; estes imaginaram que o futuro está dado no presente, que ele é teoricamente visível, que, consequentemente, não trará nada de novo. Mas mesmo aqueles, em número reduzido, que creram no livre arbítrio, reduziram-no a uma simples 'escolha' entre duas ou entre várias opções, como se estas fossem os 'possíveis' que se mostrassem antecipadamente, e como se a vontade se limitasse a 'realizar' um deles. Admitem ainda, pois, mesmo que não levem em conta, que tudo está dado". Henri Bergson. *La pensée et Le mouvant.* Genève: Éditions Albert Skira, 1946, p. 21. Veremos ainda neste capítulo que essas aspas não são ingênuas.

[187] A escolha das concepções que serão trabalhadas neste estudo pode ser considerada um recorte arbitrário, mas, como já foi apontado, elas foram escolhidas em função das pistas enunciadas por Henri Bergson no contexto da duração. Este estudo de modo algum nega que se possa haver um recorte alternativo, onde se começaria, por exemplo, com Agostinho de Hipona cujo problema do tempo é crucial em seu pensamento. Segundo Edmund Husserl: "O primeiro que sentiu a fundo as poderosas dificuldades que aqui residem e que com elas lutou até quase ao desespero foi Santo Agostinho. Os capítulos 14-28 do Livro XI das *Confissões* devem ainda hoje ser profundamente estudados por quem se ocupe com o problema do tempo. Porquanto, nestas coisas, a época moderna, orgulhosa do seu saber, nada mais grandioso e mais considerável trouxe do que este grande e, na verdade, incansável pensador. Ainda hoje se pode dizer com Santo Agostinho: *si nemo a me quaerat, scio, si quaerenti explicare velim, nescio*. Edmund Husserl. *Lições para uma fenomenologia da consciência interna do tempo.* Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1994, p. 37. Se este estudo seguisse este conselho, seu recorte seria outro: Agostinho de Hipona, René Descartes, Immanuel Kant e Edmund Husserl.

[188] Henri Bergson. *La pensée et Le mouvant.* Genève: Éditions Albert Skira, 1946, p. 21.

tratou a duração com a "precisão" que ela requer, ou seja, sem prendê-la de algum modo em conceitos abstratos e pré-fabricados. Talvez esta afirmação de Bergson possa parecer um exagero, mas ela ganha sua concretude quando se dá conta da amplitude que ela alcançou no pensamento ao influenciar até mesmo teorias científicas modernas. Isso fica bastante claro neste parágrafo de Ilya Prigogine e Isabelle Stengers na introdução de sua obra *A nova aliança*:

> Não se trata somente de um problema de perspectiva, mas de um caso de aplicação de uma de nossas teses centrais, segundo a qual os problemas que marcam uma cultura podem ter uma influência sobre o conteúdo e o desenvolvimento das teorias científicas. Esta tese radica-se em cada um de nós na sua experiência pessoal. O problema ao qual, ao longo de sua carreira científica, tentou responder, o problema do tempo em sua relação com a complexidade da natureza, foi suscitado por uma exigência propriamente cultural, aquela que Bergson exprimia ao escrever: "O tempo é invenção, ou não é absolutamente nada". Os novos desenvolvimentos que teremos ocasião de evocar constituem nesse sentido um início de resposta a uma questão cuja urgência, suscitada pelo contexto cultural, encontrou os meios teóricos e técnicos necessários à sua fecundidade. Bergson tinha explorado os limites da ciência clássica. As respostas, ou os começos de respostas, que vamos apresentar, nos conduziram para lá dos limites da ciência clássica. Assim Bergson tinha sublinhado que, desde as primeiras teorias mecânicas até à relatividade de Einstein (e podemos acrescentar: até à mecânica quântica), tempo e espaço, tempo e movimento, encontravam-se tão estreitamente ligados que quase se haviam confundido. Ora, o que assistimos hoje é uma *redescoberta* do tempo físico, e pensamos que essa redescoberta não resulta da simples lógica interna das teorias científicas, mas de questões que deveríamos continuar a colocar, que foi necessário decidir que não podiam ser esquecidas por uma física que visa compreender a natureza. [189]

Esse parágrafo talvez justifique a força concreta dos estudos empreendidos por Bergson nessa questão da novidade. De qualquer modo, segue alguns exemplos de definições da duração em alguns filósofos anteriores.

1.3.2 Tomismo

Na escolástica, por exemplo, Tomás de Aquino (1225 - 1274) desenvolve o tema de uma duração temporal quando tenta definir a eternidade. Deve-se, então, começar a definir o que é o tempo, mais simples, para somente depois tentar chegar ao conhecimento da eternidade, mais complexa. Deste modo, no pensamento tomista, a eternidade de Deus, deve ser pensada a partir da analogia com o tempo[190]. O tempo para ele, seguindo a linha do aristotelismo, é

[189] Ilya Prigogine e Isabelle Stengers. La nouvelle alliance: Métamorphose de la science. Paris: Éditions Gallimard, 1986, p. 41 et 42.

[190] Sobre esse tipo de comparação analógica vale ressaltar que, em Tomás de Aquino: "E assim, o que dizemos de Deus e das criaturas dizemo-lo por haver certa ordem da criatura para Deus, como o princípio e a causa em que preexistem excelentemente todas as perfeições dos seres. De modo que esta como que comunidade de denominações é um meio termo entre a pura equivocação e a simples univocação. Pois, as predicações análogas não tem o mesmo sentido, como tem as unívocas, nem sentidos totalmente diversos, como as equívocas; mas, o nome assim empregado em sentido múltiplo significa proporções diversas relativas a um

exatamente "o número das partes do movimento, por anterioridade e posteridade"[191]. E se na eternidade não há movimento, ou seja, nem anterioridade nem posteridade, ela é a pura uniformidade do que é absolutamente imutável, um agora permanente. Logo, o tempo não pode medir a eternidade e esta deve conter sua própria duração. A partir dessas considerações, Aquino apresenta a duração de três modos distintos: temporalidade, eternidade e eviternidade. A primeira, de tipo temporal, se caracteriza por ser um tipo de duração que envolve sucessão, possuindo assim um antes e um depois possibilitando medir todo o movimento.[192] A segunda, é a duração de eternidade em que não há mudança de ordem alguma, seja em seu aspecto substancial ou acidental, é uma pura uniformidade. Ela, segundo a definição de Boécio[193], se caracteriza por ser interminável, não tem princípio nem fim e é totalmente simultânea, ou seja, não comporta nenhuma sucessão. Já a terceira, a duração de eviternidade ou evo (aevum) se encontra entre as duas anteriores: "O evo difere do tempo e da eternidade, sendo o termo médio entre ambos." [194] Esta é a duração dos anjos e dos seres espirituais. A eviternidade, não é temporalidade enquanto medida do movimento segundo a anterioridade e a posteridade, mas também não é a eternidade que é uma simultaneidade plena. Deste modo, a duração de eviternidade é também simultaneidade total, mas pode apresentar uma mobilidade acidental, ela não tem em si nem anterior nem posterior, mas pode se conjugar a eles na ordem da acidentalidade. Faz-se necessário entender melhor a relação entre a duração de eternidade e a duração temporal, cujo entendimento é importante para este estudo.

Em Tomás de Aquino, a eternidade abarca e engloba a totalidade do tempo na simultaneidade de um presente (agora) permanente e determinado. Enquanto que os acontecimentos na perspectiva temporal apresentam uma duração que envolve sucessão, contingência e imperfeição; na perspectiva divina a duração é simultânea, necessária e perfeita. Dizer isto não basta, pois parece haver uma distância infinita entre essas ordens. Se Deus é a sua própria eternidade e se somente ele contém a sua duração, toda assimilação do mundo a Deus é inevitavelmente deficiente. Segundo Tomás de Aquino:

> A noção da eternidade resulta da imutabilidade, como a de tempo resulta do movimento, [...]. Ora, sendo Deus o ser imutável por excelência, convém-lhe,

termo uno. Assim, o nome de são aplicado à urina é tomado como sinal da saúde do animal; aplicado a um remédio, porém, significa que este é a causa da saúde". Tomás de Aquino. *Suma teológica.* I, q. XIII, a 5. Campinas/SP: Editora Ecclesiae, 2016, p. 108 e 109.

[191] Segundo Aristóteles em sua obra *A Física*: "Tempo é a medida do Movimento [...]". Aristóteles. *A Física*. 221 a.

[192] Tomás de Aquino. *Suma teológica*. I, q. X a. 1, Campinas/SP: Editora Ecclesiae, 2016, p. 76.

[193] Aquino aqui segue a definição de eternidade do filósofo romano Anício Mânlio Torquato Severino Boécio que se apresenta como sendo "a posse total, simultânea e completa da vida interminável".

[194] Tomás de Aquino. *Suma teológica*. I, q. X a 5, Campinas/SP: Editora Ecclesiae, 2016, p. 80.

> excelentemente, a eternidade. Nem só é eterno, mas é a sua eternidade, ao passo que nenhuma coisa é a própria duração, porque não é o próprio ser. Deus, porém, sendo o seu ser uniformemente e a sua própria essência, há de, necessariamente, ser a sua eternidade. [195]

Deste modo, a não ser Deus, nenhum outro ser recebe a plenitude total da sua própria duração, efeito de sua perfeição. As perfeições, entre elas a eternidade, só passam de Deus para as criaturas efetuando uma descida ou degradação. A ordem segundo a qual essa degradação se realiza é a própria lei que determina o universo. Segundo Aquino, as criaturas se determinam segundo uma hierarquia de perfeição[196], indo das mais perfeitas, que são os anjos que duram no evo, até às menos perfeitas, que são os corpos com sua duração temporal. Deste modo, no topo da criação estão os anjos, criaturas incorpóreas (sem matéria, sem princípio de individuação) e de uma simplicidade superior a qualquer outra criatura. É evidente que esta simplicidade[197] e a perfeição angelical não podem ser totais, pois se os anjos e seres espirituais fossem absolutamente puros de toda composição e multiplicidade, seriam o próprio ato puro divino. Estes seres receberam de Deus a existência e como todas as outras criaturas estão submetidos à lei que impõe a distinção real entre sua essência e sua existência. Então, essa distinção caracteriza todas as criaturas do evo ao tempo.

Para Aquino, somente em Deus, essência e existência podem ser identificadas. Segundo Etienne Gilson: “O que se quer dizer afirmando que, em Deus, a essência é idêntica à existência, é que aquilo a que se chama essência nos outros seres, é nele o próprio ato de existir.” [198] Enquanto que nas criaturas essa identidade não procede, pois são incapazes de se auto engendrar. Então, é em Deus e em sua duração simultânea que se encontra tanto a causa da

---

[195] Tomás de Aquino. *Suma teológica*. I, q. X a. 2, Campinas/SP: Editora Ecclesiae, 2016, p. 77.

[196] Em Tomás de Aquino perfeição significa: "Por onde, o primeiro princípio ativo há de, por força, ser soberanamente ativo, e, por consequência, perfeito em máximo grau. Pois, um ser, é considerado perfeito na medida em que é atual; porque perfeito se chama aquilo ao que nada falta, nos limites da sua perfeição." Tomás de Aquino. *Suma teológica*. I, q. IV a. 1, Campinas/SP: Editora Ecclesiae, 2016, p.

[197] Sobre a simplicidade divina, comenta Tomás de Aquino: "De muitos modos podemos provar que Deus é absolutamente simples. [...] não havendo em Deus composição de partes quantitativas, por não ser corpo, nem forma e matéria; nem havendo nele, diferença entre a natureza e o suposto; nem composição de gêneros e diferenças; nem de sujeito e acidentes, é claro que Deus de nenhum modo é composto, mas absolutamente simples. [...] em todo composto deve haver potência e ato, que não existem em Deus; pois das partes, uma haveria de ser ato da outra, ou, pelo menos, todas seriam como que potências em relação ao todo." Tomás de Aquino. *Suma teológica*. I, q. III a. 7, Campinas/SP: Editora Ecclesiae, 2016, p. 48. E por conta da simplicidade e da perfeição: "[...] vemos que todos os seres existentes se ordenam uns para os outros, na medida em que uns servem aos outros. Ora, coisas diversas não podem convir numa mesma ordem, se não forem assim dispostas por um só ordenador. Pois, a multiplicidade de seres reduz-se melhor à unidade da ordem por um só, do que por muitos ordenadores; porque a unidade é, em si, a causa da unidade, ao passo que a multiplicidade causa a unidade só acidentalmente, enquanto a tem, de certo modo. Ora, como o ser primeiro é perfeitíssimo por si mesmo e não por acidente, necessariamente, o que reduz todos os seres à unidade da ordem há de ser uno. E a isto chamamos Deus." Tomás de Aquino. *Suma teológica*. I, q. XI a. 3, Campinas/SP: Editora Ecclesiae, 2016, p. 86.

[198] Etienne Gilson. *A filosofia na Idade Média.* São Paulo: Martins Fontes, 1995, p. 661.

existência temporal quanto a causa das essências eternas que dizem respeito aos entes de todo o universo. Criar, aqui, é o processo pelo qual Deus, puro ato de Ser, através de um decreto de sua vontade, liga as essências à sua existência. De modo que na eternidade a essência do que é criado preexiste à sua criação, ou seja, o ente preexiste a si mesmo enquanto puro possível. É nesse sentido que Gilson afirma: "[...], Deus contém virtualmente em si o ser e as perfeições de todas as criaturas; o modo segundo o qual todo o ser emana da causa universal se chama criação".[199] Pode-se perceber, então, que nessas definições de Tomás de Aquino encontra-se os elementos que segundo Henri Bergson contribuem para esvaziar a duração de toda novidade que lhe é inerente. Aqui, a eternidade faz com que de algum modo o todo já esteja dado de antemão como possível na mente divina, fazendo com que a duração temporal adquira o caráter de degradação e de imperfeição. Perde-se totalmente sua dimensão de criatividade no sentido bergsoniano, pois, nada pode se acrescentar ao universo e sua duração temporal, na medida em que este já está totalmente prefigurado na duração simultânea da eternidade.

1.3.3 Cartesianismo

Na filosofia moderna, René Descartes (1596 - 1650) também se preocupa em tratar claramente do tema da duração. Para o filósofo moderno, tudo que pode ser atribuído a uma substância, não importando se é no pensamento ou na extensão, é um modo, ou seja, uma modificação na mente (um determinado modo de pensar) ou no corpo (um determinado modo de agir). A duração é um desses modos da substância; ela é o modo pelo qual algo "persevera no ser", e assim durar e existir são praticamente sinônimos. Portanto, em Descartes, a duração é uma propriedade intrínseca a toda e qualquer substância, seja ela extensa ou pensante. Porém, existem outras propriedades que existem apenas no pensamento. O tempo, por exemplo, quando tomado distintamente desta duração que marca a permanência no ser, ou seja, quando se diz que é o número do movimento, ele não será nada além de um modo do pensar. Como número, ele é um mero efeito da tentativa do sujeito de medir a duração real das coisas e, deste modo, a temporalidade é uma medida da qual todo o pensamento se serve para conhecer e medir as coisas extensas. Descartes apresenta tal noção em sua obra *Princípios de Filosofia* artigo 57.

> Destas qualidades ou atributos, alguns estão nas próprias coisas e outros só existem no nosso pensamento. O tempo, por exemplo, que distinguimos da duração em geral e que dizemos ser o número do movimento, não passa de uma certa maneira de pensarmos esta duração, visto não concebermos que a duração das coisas que se movem seja diferente das coisas que não se movem: tal como não conta mais tempo

[199] Etienne Gilson. *A filosofia na Idade Média.* São Paulo: Martins Fontes, 1995, p. 662.

> num do que noutro quando dois corpos se movem durante uma hora, um depressa e o outro lentamente, embora suponhamos mais movimento num desses corpos. Todavia, para compreendermos a duração das coisas subordinadas a uma mesma medida geralmente ser-vimo-nos da duração de certos movimentos regulares que são os dias e os anos, e chamamos-lhes tempo depois de termos comparado essa duração desse modo; se bem que, de facto, fora da duração das coisas o que assim chamamos é apenas uma maneira de pensar. [200]

Deste modo, o tempo que desde Aristóteles é tomado como objetivo na medida em que é o número do movimento, para Descartes, ao contrário, é certo modo de pensar. Para o filósofo, tanto os números quanto as ideias gerais que os escolásticos chamavam de universais (gênero, espécie, diferença, próprio e acidente) são modos do pensamento. Independente da velocidade ou da quantidade de movimento, o pensamento pode sempre recorrer aos mesmos parâmetros temporais para medí-los: às 24 horas do dia, aos 30 dias do mês e aos 12 meses do ano. Contudo, Descartes não nega a existência de uma real duração das coisas. Pode-se então concluir que: uma coisa é a duração concreta, independentemente do parâmetro que se use para mesurá-la. Outra coisa é o "tempo considerado em abstrato", que é o tempo como modo de pensar. Dito de outro modo é preciso distinguir entre a duração real das coisas que continuam a perseverar em seu ser, e o tempo como número ou medida que existe de modo ideal no pensamento. Porém, falta um problema a ser comentado na citação anterior: o que entender da duração nas coisas imóveis?

A resposta é dada em uma carta a Arnauld em quatro de junho de 1648, em que Descartes expõe sua tese sobre a duração no pensamento, que para ele não pode ter uma duração simultânea já que esta é própria da eternidade divina.

> Aquilo que você propõe em seguida no que diz respeito à duração e ao tempo se funda na opinião da escola, da qual eu estou bem distanciado; a saber, que a duração do movimento é de uma natureza diferente da duração das coisas não movidas; assim como expliquei no artigo 57 da primeira parte dos *Princípios.* E embora não houvesse corpo algum no mundo, todavia, não se poderia dizer que a duração do espírito humano fosse simultânea, toda inteira, assim como se pode dizer da duração de Deus, visto que nós conhecemos manifestamente a sucessão em nossos pensamentos. [201]

Assim, além da distinção entre tempo e duração, Descartes também diferencia dois tipos de duração: a duração de Deus caracterizada como simultânea e eterna, e a duração das criaturas que é caracterizada pela sucessão e pela temporalidade. Dito de outro modo tem-se apenas a duração que encontramos nas criaturas, tanto nas coisas extensas quanto na mente[202], que é

---

[200] René Descartes. *Princípios de Filosofia.*Lisboa: Edições 70, S/D, p. 47 e 48.

[201] René Descartes. Apud: Elaine Guinevere de Melo Silva. *A temporalidade do pensamento em Descartes*. In: Theoria: Revista Eletrônica de Filosofia. Edição 03/2010. Disponível em: http://www.theoria.com.br/edicao0310/a_temporalidade_do_pensamento_em_descartes.pdf .

[202] Em relação à coisa pensante, apesar de toda dificuldade, podemos perceber que nossos pensamentos se sucedem uns aos outros continuamente, assemelhando-se assim à sucessão das coisas extensas e móveis.

constituída essencialmente pela sucessão segundo um antes e de um depois; e a duração de Deus, que é uma duração "simultânea" e "inteira", ou seja, de eternidade em que tudo que for da ordem temporal é abolida. Deste modo, constata-se que a duração do espírito humano e a das coisas extensas são de mesma natureza. Ou seja, mesmo diante da possibilidade de um mundo sem corpos físicos a duração se mantém sucessiva semelhantemente às coisas que são móveis, pois mesmo no pensamento as ideias se sucedem umas às outras em um movimento contínuo. Deste modo, nessa classificação, desaparece a mediação estabelecida por Tomás de Aquino, em que a meio caminho das durações de temporalidade e de eternidade havia a duração de eviternidade.[203] Porém, se mantém fiel à escolástica no que diz respeito à busca por uma simultaneidade na eternidade e a reboque disso propõe sua definição de uma duração de sucessão nas coisas criadas sem poder levar em conta a novidade radical e sua natureza singular.

1.3.4 Spinozismo

Spinoza (1632 - 1677) encontra-se um contexto bastante distante deste do cartesianismo, devido á sua a tese do ser unívoco e do "paralelismo" entre pensamento e extensão que são apenas dois de infinitos atributos qualitativamente distintos de uma substância numericamente una. Aqui, em primeiro lugar, é necessário entender que todo o ser em função de sua univocidade é a própria substância divina que é única, com infinitos atributos, sendo absolutamente infinita e universal em relação aos modos. Como na fórmula que expressa

---

Deste modo, Descartes exclui da substância pensante a possibilidade de uma duração simultânea, sendo esta somente atribuível a Deus.

[203] O *Dicionário Descartes* de John Cottingham apresenta uma discussão interessante sobre o termo anjo: "Na concepção tradicional, um anjo é um espírito, um ser incorpóreo que (nas palavras de Descartes), 'embora possa aplicar-se a uma coisa extensa, não é, em si, extenso' [...]. Uma vez que é exatamente assim que Descartes concebe a mente humana, poderíamos ver aí uma analogia bastante próxima entre um anjo temporariamente investido de corpo e um ser humano; em ambos os casos parece estar envolvida a ideia de um espírito puro e incorpóreo utilizando-se de um mecanismo corporal estranho à sua verdadeira natureza. Essa interpretação do ponto de vista de Descartes levou seu discípulo, Regius, a apresentar a posição cartesiana como afirmativa da ideia de que o homem é um *ens per accidens*, isto é, de que o ser humano não é , por si só, uma verdadeira entidade, sendo, antes, composto de duas substâncias distintas, alma e corpo, que podem eventualmente conjugar-se (por exemplo, durante a vida eterna), mas que não constituem uma unidade essencial. Em sua resposta a Regius, Descartes tenta afastar-se dessa interpretação: afirma ser melhor dizer que o homem é um *ens per se* (uma entidade por si só), e que 'a mente humana está unida ao corpo de forma real e substancial' [...]. Mas isso faz com que Descartes tenha de explicar em que um ser humano, no que diz respeito à relação corpo-mente, se diferencia de um anjo que faz uso de um corpo. Sua resposta é que 'um anjo que estivesse em um corpo humano, não teria sensações (*sentire*), como as que temos, mas iria simplesmente perceber (*percipere*, isto é, estar intelectualmente consciente) os movimentos causados por objetos externos, nisso distinguindo-se de um verdadeiro homem' [...]. É, portanto, a dimensão sensorial que, para Descartes, distingue a vida mental humana da vida mental de um anjo, ou espírito puro, e uma investigação da natureza da sensação acaba por mostrar-se a chave para entender a 'união substancial' entre mente e corpo, que constitui um verdadeiro ser humano. John Cottingham. *Dicionário Descartes*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995, p. 21 e 22.

diretamente o naturalismo spinozista contra toda e qualquer possibilidade de analogia: *Deus sive natura*. E, em um segundo momento, o que complementa essa original formulação, tem-se ainda uma original distribuição entre os atributos, a substância e os modos. Os atributos (pensamento e extensão, por exemplo) são qualitativamente diferentes e se reportam a uma mesma substância que é ontologicamente una em relação a todos os modos. Assim, nota-se que esses atributos são um meio comum entre a substância e os modos finitos que não possuem a mesma essência e, deste modo, garantindo que não haja confusão das essências. Dito de outro modo, o ser se diz no mesmo sentido da substância e dos modos, ao mesmo tempo que substância e modos não apresentam o mesmo sentido em relação a este ser. Com isso, é garantido que haja uma distinção essencial e radical entre a substância e os modos. Contudo, a ideia de essência só se torna compreensível em Spinoza, se não forem possibilidades lógicas ou estruturas geométricas. Aqui, uma essência é uma potencialidade física, uma grandeza intensiva.

Neste contexto de univocidade Spinoza define a duração na Parte II de sua *Ética*, primeiramente na Definição 5 como: "a continuação indefinida do existir"[204]e depois no Escólio da Proposição 45 como "a existência enquanto concebida abstratamente e como uma certa espécie de quantidade"[205]. Deste modo, a duração é a continuação de um modo finito existente que envolve somente um começo e não um fim, pois tende a durar, isto é, a se manter indefinidamente na existência. Tende a durar indefinidamente, pois seu término ou seu fim não é uma decorrência da sua essência nem da sua causa eficiente. Seu fim, ou seja, a sua morte provém apenas de um outro modo existente que a decompõe. Deste modo, podemos notar que a noção de duração não está mais ligada à de eternidade[206], pois desaparece a ideia de uma duração de simultaneidade. Em Spinoza, a eternidade não tem começo, ela não é algo que possua uma duração indefinida, nem algo que comece após o término da duração, nem mesmo a simultaneidade de passado, presente e futuro. Aqui, eternidade e duração entram em um jogo de imanência e não mais de eminência ou de analogia, como nos dois autores anteriormente apresentados. A primeira coexiste com a segunda, ambas estão presentes nos modos existentes como duas partes que diferem em qualidade. A duração diz respeito aos modos que existem

---

[204] Spinoza. *Ética II*. Definição 5. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010, p. 81. Na explicação da mesma definição encontramos: "Digo indefinida porque a duração não pode ser, de maneira alguma, determinada pela própria natureza da coisa existente, nem tampouco pela causa eficiente, a qual, com efeito, necessariamente põe a existência da coisa, mas não a retira". Spinoza. Ética II. Definição 5. Explicação. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010, p. 81.

[205] Spinoza. *Ética II*. Proposição 45. Escólio. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010, p. 143.

[206] Segundo Spinoza, a eternidade é explicada "como uma verdade eterna e não pode, por isso, ser explicada pela duração ou pelo tempo, mesmo que se conceba uma duração sem princípio nem fim". Spinoza. *Ética I*. Definição 8. Explicação. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010, p. 15.

segundo relações de composição e decomposição efetuadas durante o nascimento até sua morte. Contudo, em função da coexistência, essas mesmas relações e as essências singulares são eternas. Pode-se concluir, então, que um modo e suas relações possuem partes extensivas pertencentes à duração e que possui partes intensivas pertencentes à eternidade.

De qualquer modo, a despeito de todo determinismo que se pode atribuir à Spinoza, nos parece que foi deixado à duração certa zona de indeterminação. No desenvolver da sua *Ética* parece que tal indeterminação vai se tornando cada vez mais evidente: "O esforço pelo qual cada coisa se esforça por perseverar em seu ser não envolve nenhum tempo finito, mas um tempo indefinido".[207] Mas será possível dizer que tal indeterminação da duração spinozana é uma novidade radical, um contínuo jorro de criação? Gilles Deleuze propõe uma solução interessante para o problema:

> [...] a substância espinozista aparece independente dos modos, e os modos dependem da substância, mas como de outra coisa. Seria preciso que a própria substância fosse dita *dos* modos e somente *dos* modos. Tal condição só pode ser preenchida à custa de uma subversão categórica mais geral, segundo a qual o ser se diz do devir, a identidade se diz do diferente, o uno se diz do múltiplo etc.[208]

Deste modo, mesmo que a indeterminação apareça na duração tal como é apresentada na *Ética* de Spinoza, ela não apresenta a radicalidade da ideia de uma duração como criação contínua em um ininterrupto jorro de novidade. De um certo modo, pode-se ainda dizer que há um resquício de uma concepção da eternidade em Spinoza que deixa dúvidas à uma afirmação direta da possibilidade de se pensar uma novidade radical na duração.

1.3.5 O empirismo de Locke

No empirismo, diante da problemática de como se adquiri um hábito, John Locke (1632 - 1704) propõe, em sua importante obra *Ensaio sobre o entendimento humano*, de que não há na mente princípios inatos.[209] Para ele, ideias que até então eram tidas como princípios inatos, sejam especulativos como a ideia de identidade ou prático como fé e justiça, não podem ter

---

[207] Spinoza. *Ética III*. Proposição 8. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010, p. 175.
[208] Gilles Deleuze. *Diferença e Repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 2006, p. 73.
[209] Sobre essa tese conclui John Locke: "[...], enquanto algumas *ideias* se oferecem prontamente ao entendimento de todos os homens, outras verdades resultam de *ideias* que a mente põe em proposições, e outras, por fim, requerem, para serem descobertas e receberem assentimento, que se ponha *ideias* numa sequência ordenada, que as compare e as deduza. Se *ideias* da primeira sorte passam por inatas, é porque geralmente são aceitas sem nenhuma dificuldade. Mas a verdade é que, assim como artes e ciências, *ideias* e noções não nascem conosco; apenas algumas se oferecem mais prontamente que outras às nossas faculdades e são, por isso, mais geralmente aceitas. Dependem sempre, no entanto, do uso dos órgãos de nosso corpo e dos poderes de nossa mente." John Locke. *Ensaio sobre o entendimento humano*. São Paulo: Martins Fontes, selo Martins, 2012, p. 89 e 90.

outra fonte que a experiência, que, no entanto, pode ser externa ou interna. A primeira realiza-se através da *sensação*, e nos proporciona a representação dos objetos (chamados) externos: cores, sons, odores, sabores, extensão, forma, movimento, etc. Para Locke: "A sensação é a única janela para a entrada de luz no quarto escuro."[210] Assim, das ideias proporcionadas pela sensibilidade externa, Locke distingue as qualidades *primárias*, absolutamente *objetivas*, e as qualidades *secundárias*, que são *subjetivas* sendo objetivas apenas em sua causa. A segunda realiza-se através da *reflexão*, que nos proporciona a representação das próprias operações exercidas pelo espírito sobre os objetos da sensação, como: conhecer, crer, lembrar, duvidar, querer, etc.

É em meio a esse contexto que o estudo da ideia de duração vai aparecer. Para Locke a duração, junto com a ideia de espaço, são o que ele chamou de uma ideia simples. As ideias são ditas simples na medida que são recebidas passivamente pela mente, não importando se são de sensação ou de reflexão. A duração, então, é obtida a partir de elementos do mundo que são transitórios e efêmeros. Segundo o filósofo, com uma observação correta e partindo dessas considerações é possível entender a origem ou gênese de noções como as de duração, tempo e eternidade. De qualquer modo, é preciso estar atento que tanto as coisas do mundo temporal quanto as da eternidade, são pensadas em termos de uma convenção adquirida a partir da sucessão de ideias em nossa mente.

John Locke tenta explicar a gênese das noções de sucessão e duração, mostrando como a primeira surge em nossa mente a partir da reflexão sobre o ir e vir de ideias na mente, enquanto que a segunda é a própria distância entre a aparição dessas ideias. Para Locke: "A reflexão sobre a aparição, uma após a outra, de ideias na mente é o que oferece a ideia de sucessão. Chamamos duração a distância entre duas partes de sucessão, ou seja, entre a aparição de duas ideias na mente".[211]John Locke assim define a duração como um tipo de comprimento cuja ideia não pode ser apreendida pelo espaço, mas das partes fugazes da sucessão. E, deste modo, coloca a compreensão do tempo e da eternidade como dependente da ideia de duração[212]. O tempo, então, é a marcação de um comprimento regular ou de uma medida padrão na duração. E, tais regularidades ou padrões, são oriundos da sensação de certos períodos "aparentemente" regulares, como as revoluções do sol e da lua[213]. Quanto à ideia de eternidade, ela é produzida

[210] John Locke. *Ensaio sobre o entendimento humano*. São Paulo: Martins Fontes, selo Martins, 2012, p. 162.
[211] John Locke. *Ensaio sobre o entendimento humano*. São Paulo: Martins Fontes, selo Martins, 2012, p. 184.
[212] John Locke. *Ensaio sobre o entendimento humano.* São Paulo: Martins Fontes, selo Martins, 2012, p. 183.
[213] Com isto, é importante ressaltar a distinção entre tempo e duração, pois para Locke: "Temos razão para medir duração pelas revoluções diárias e anuais do sol, elas que, desde a criação da natureza, são constantemente, regularmente e universalmente observadas por todo o gênero humano. Mas, como a distinção de dias e anos depende do movimento do sol, essa medida sugere um mal-entendido pensar que movimento e duração

em nossos pensamentos a partir da capacidade que possuímos de repetir quaisquer marcações de tempo, e então, por adição podemos por adição aumentar tal comprimento temporal ao infinito até chegarmos a tal ideia. Fica claro que em John Locke, a duração e a sucessão são ideias de nossa mente. Mas, mesmo com este aspecto subjetivo evidenciado, lhe escapa completamente a novidade.

Tal afirmação também se justifica na medida em que o filósofo adere à concepção mecanicista da natureza, pois sustenta que a matéria é inteiramente passiva e nega qualquer ideia de ação à distância, sustentando que o contato direto é o único modo segundo o qual podemos conceber que os corpos operam uns sobre os outros. Essa tese é o que o leva a concluir que o modo da natureza operar deve ser semelhante a uma máquina e que os animais e a planta não se comportam de modo muito diferente ao de um relógio. [214]

1.4 **A duração bergsoniana**

1.4.1 A "teoria das multiplicidades": Continuidade e Heterogeneidade

Uma rápida leitura das páginas iniciais da introdução de *O pensamento e o movente* é suficiente para perceber que, para Henri Bergson, a duração real pode implicar uma mobilidade, desde que esta seja bem diferente de uma sucessão abstrata obtida por uma justaposição de posições no espaço. Isso porque um traço característico desta mobilidade por justaposição é que ela só se deixa ser "reconstituída" a partir de posições ou instantes mediante o abandono da real duração. Deste modo, toda vez que um movimento for de algum modo reconstituído a partir do seu trajeto ou a partir de sua linha percorrida, é porque sua mobilidade foi inevitavelmente substituída por uma simples sucessão obtida por justaposição de posições e o tempo real confundido com uma soma de instantes passíveis de medição. Aqui, tanto a mobilidade quanto

possam se medir reciprocamente. Os homens acostumaram-se tanto ao uso das ideias de minutos, horas, dias e meses para medir longitudes de tempo que, à menor menção de tempo ou de duração em geral, surgem na mente ideias dessas porções de tempo - que se referem particularmente, entretanto, ao movimento dos corpos celestes. Daí a confusão entre tempo e movimento, ou a suposição de uma conexão necessária entre eles". John Locke. *Ensaio sobre o entendimento humano*. São Paulo: Martins Fontes, selo Martins, 2012, p. 190 e 191.

[214] Segundo John Locke: "Se conhecêssemos as afecções mecânicas das partículas do ruibarbo, da cicuta, do ópio e do homem tão bem como o relojoeiro conhece as partes que executam a operação do relógio, e sabe que a lima pode mudar a figura das engrenagens, nós saberíamos de antemão que o ruibarbo purga, que a cicuta mata, que o ópio seda o homem, assim como o relojoeiro sabe que uma folha de papel pode impedir o balanço do relógio ou que uma de suas menores partes, se limada, suprime o movimento do mecanismo e dos ponteiros." John Locke. *Ensaio sobre o entendimento humano*. São Paulo: Martins Fontes, selo Martins, 2012, p. 610.

o tempo foram concebidos a partir do modelo do espaço. Esse modelo é aquilo que reduz todo corpo, assim como seu movimento, ao seu aspecto homogêneo, descontínuo e infinitamente divisível. Segundo Frédéric Worms: "o espaço é isso pelo qual nós nos representamos algum objeto como sendo composto de partes simultâneas, homogêneas, descontínuas e divisíveis ao infinito [...]." [215] Neste sentido, o que deve ficar claro é que muito diferente de uma sucessão abstrata, a mobilidade real de que fala Henri Bergson tem por características ser, ao mesmo tempo, continuidade e heterogeneidade. No segundo capítulo já foi estudado o tipo de orientação prática e adaptativa de que a inteligência se serve quando produz este modelo espacial que substitui o que é movente por imobilidades justapostas ou descontínuas. Faltou entender como a duração e a mobilidade que nela está implicada podem expressar uma continuidade que não é homogênea, mas heterogênea? Como conciliar estas duas características fundamentais?

Colocado o problema, deve-se ter em mente a proposta bergsoniana de que compreender corretamente um problema implica em sair dos quadros da simples análise que distribui espacialmente os termos. Então, é preciso seguir a orientação de que os problemas devem ser colocados em função do tempo e não do espaço. Por exemplo, em uma distinção qualquer não basta simplesmente distinguir uma coisa em relação à outra, como também distingui-la de tudo aquilo que ela não é, pois, em ambos os casos, é uma operação puramente exterior que em última instância toma o objeto a partir de elementos já conhecidos, é uma tradução simbólica. Por exemplo, em uma relação de exterioridade, como em uma simples oposição, corre-se o risco de erroneamente tomar os dois termos da relação como dois estados, extremos ou não, o que necessariamente leva aos mais insolúveis problemas. Neste tipo de relação não há saída: ou os termos se tornam inconciliáveis ou, quando muito, são conciliados através de um falso arranjo abstrato e impreciso, que leva necessariamente a uma solução que implica na utilização de termos como: degradação ou negação. Por isso, quando Bergson coloca os problemas, é sempre de um modo radicalmente diferente de qualquer distribuição espacial que relaciona os termos partindo de conceitos muito amplos e folgados. Pois, tal procedimento espacializante ignora que, em uma experiência qualquer, entre os pontos extremos há sempre uma real gradação, que não pode ser, de maneira nenhuma, entendida como uma degradação. Para o

[215] Frédéric Worms. *Le vocabulaire de Bergson*. Paris: Ellipses Édition Marketing S.A., 2000, p. 24. Bergson apresenta uma definição de espaço comumente aceita entre os filósofos em sua tese latina intitulada *O que Aristóteles pensou sobre o lugar* (*Quid Aristoteles de loco senserit*): "Como definimos o lugar e a extensão de tal modo que a extensão do corpo nasce da justaposição das partes, mas o lugar nasce da justaposição dos corpos, chamamos espaço àquilo pelo que se dá e se muda a justaposição dos corpos, digo, a condição da extensão e do movimento". Henri Bergson. *O que Aristóteles pensou sobre o lugar.* Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013, p. 155.

filósofo, sempre que se negligencia a integralidade de uma experiência, abdicando de toda sua real gradação intermediária, esbarra-se inevitavelmente com os mais variados problemas estéreis da metafísica clássica. É o que exemplifica Gilles Deleuze em relação ao modo como o pensamento dialético trata do clássico dualismo do uno e do múltiplo:

> Dizem-nos: o Eu é uno (tese), é múltiplo (antítese) e é, em seguida, a unidade do múltiplo (síntese). Ou, então, dizem-nos: o Uno já é múltiplo, o Ser passa ao não-ser e produz o devir. As páginas em que Bergson denuncia esse movimento do pensamento abstrato estão entre as mais belas de sua obra: ele tem a impressão de que se parte, em tal método dialético, de conceitos muito amplos, análogos a vestes muito folgadas. [...]. Na dialética, Bergson reprova o falso movimento, isto é, um movimento do conceito abstrato, que só vai de um contrário a outro à força de imprecisão. [216]

Deste modo, quando a dialética se propõe a pensar os dualismos, ela apresenta soluções imprecisas, pois ignoram toda real gama de gradações intermediárias que compõem a realidade de toda a experiência. Ao contrário deste estéril procedimento dialético, Bergson pensa os termos como verdadeiros movimentos que apenas "tendem" ao seu extremo. Por exemplo, do par de opostos uno/múltiplo, existe toda uma gradação de diferenças irredutíveis entre si, na medida em que eles são apenas tendências ou movimentos.[217] Fica evidente, então, que compreender a mobilidade em toda a sua complexidade implica em não recorrer a nenhum procedimento de espacialização. Toda dificuldade de se entender a continuidade e a heterogeneidade como constituintes desta mobilidade, pode ser atribuído ao fato de que sempre se espacializa o movimento para se tentar apreendê-lo. Não levar isso em consideração, abdicando de colocar de modo preciso tal problemática, pode levar a críticas como as que afirmam que a duração bergsoniana expressa uma abstrata e falsa associação entre a continuidade e a heterogeneidade.

É o caso da crítica de Gaston Bachelard em sua obra *A dialética da duração*, na qual afirma que Bergson não conseguiu enxergar a realidade "atômica" e descontínua do tempo.[218]

---

[216] Gilles Deleuze. *Bergsonismo*. São Paulo: Ed 34, 1999, p. 33.

[217] Outra oposição importante que deriva do par uno/múltiplo é o par contínuo/descontínuo. Henri Bergson apresenta uma solução bastante original a esta problemática que será apresentada a seguir. Mas, por hora é bastante instrutivo ver como Maurice Blanchot pensa este último par também sem oposição: "[...], compreendemos também, que a continuidade corre o risco de ser apenas a de um desenvolvimento simples, suprimindo a irregularidade da 'curvatura', ou que a descontinuidade corre o risco de ser simples justaposição de termos indiferentes. A continuidade jamais é suficientemente continua, sendo-o apenas de superfície, e não de volume, e a descontinuidade jamais é suficientemente descontínua, atingindo apenas uma discordância momentânea, e não uma divergência ou diferença essenciais." Maurice Blanchot. *A conversa infinita - 1: A palavra plural.* São Paulo: Escuta, 200, p. 34 e 35.

[218] Gaston Bachelard. *A dialética da duração*. São Paulo: Editora Ática, 1994, p. 16. Gisele Brelet em sua obra *Le temp musical* corrobora a crítica de Gaston Bachelard à Henri Bergson, pois, para ela, a concepção bergsoniana da duração é confusa e incoerente na medida em que sintetiza o contínuo e o heterogêneo em uma "misteriosa associação". Gisele Brelet. *Le temps musical: essai d'une esthétique nouvelle de la musique*. Tomo I. Paris: Presses Universitaires de France, 1949, p. 47 – 49.

Este importante rompimento do pensamento de Gaston Bachelard com o de Henri Bergson, pode ser compreendido a partir do projeto bachelardiano de uma "filosofia do repouso"[219]. O propósito deste projeto é substituir o tempo pensado como contínuo, positivo e indivisível por uma ideia de tempo que comportaria uma descontinuidade pautada em uma dialética do nada e do instante.[220] Para Gaston Bachelard, a continuidade da duração bergsoniana expressa a "preguiça" da homogeneidade, e se esta continuidade pode ser aproximada de uma melodia musical, tal melodia, segundo ele, não comportaria qualquer variação rítmica ou mesmo o silêncio de uma pausa. Alude Bachelard: "Nossa primeira tarefa devia ser a de postular metafisicamente - contra a tese bergsoniana da continuidade - a existência de lacunas na duração." [221] Não é o propósito deste estudo apresentar esta crítica bachelardiana em toda a sua complexidade, mas apenas utilizá-la para evidenciar a importância do assunto. Isto não quer dizer que não possa surgir algumas contribuições para a polêmica, tanto nestes dois últimos capítulos desta primeira parte quanto na segunda parte como um todo, quando justamente se evidenciará como Bergson compreende os exemplos musicais utilizados em sua obra. Por hora, apenas pretende-se dar conta do problema da relação entre continuidade e heterogeneidade de modo mais esquemático. Quanto à justificativa de referenciar tal polêmica, se deve principalmente à abrangência desta problemática que, segundo Frédéric Worms, extrapola os dois filósofos e se torna o ponto de unidade da filosofia do século XX na França: "Certamente, tudo se passa como se os graus sucessivos da crítica à Bergson feita por Bachelard permitisse igualmente se orientar de maneira mais precisa em uma ruptura mais geral que separa dois momentos filosóficos, no coração do século." [222]

Mas, mesmo que esta problemática se justifique como chave para a compreensão da filosofia francesa do século XX, curiosamente ela passa ao largo dos comentadores mais importantes da obra de Henri Bergson, pelo menos até 1966. De *Le Bergsonism ou Une philosophie de la mobilité* de Julien Benda publicado em 1912 passando pelo polêmico *La fin d'une parade philosophique: le bergsonisme* de Georges Politzer de 1929, não se encontra uma formulação rigorosa desta problemática. Somente a partir de 1966, com a leitura precisa e ímpar que Gilles Deleuze empreende em seu comentário intitulado *Bergsonismo* que tal problema foi

[219] Comenta Bachelard sobre seu projeto: "Este estudo só perderá sua obscuridade se fixarmos desde já seu objetivo metafísico: ele se apresenta como uma propedêutica a uma filosofia do repouso". Gaston Bachelard. *A dialética da duração*. São Paulo: Editora Ática, 1994, p. 5.

[220] Frédéric Worms apresenta um estudo importante sobre esta polêmica de Bachelard contra Bergson que persistirá como um eco em toda filosofia francesa no século XX. Frédéric Worms. *La philosophie en France au XXe siècle. Moments.* Paris: Gallimard, p.339.

[221] Gaston Bachelard. *A dialética da duração*. São Paulo: Editora Ática, 1994, p.7.

[222] Frédéric Worms. *La philosophie en France au XXe siècle*. *Momentos.* Paris: Éditions Gallimard, 2009, p. 348.

poderosamente formulado.[223] Nesta obra, após o primeiro capítulo em que se reivindica a intuição como um método rigoroso e preciso e caracteriza o bergsonismo como criação de problemas, Deleuze aponta a "teoria das multiplicidades" como um tópico que foi bastante negligenciado pelos comentadores e que permite renovar a problemática da continuidade e da heterogeneidade em Bergson. Tal renovação, então, permite dar conta das questões: Como entender que uma continuidade indivisível possa comportar também heterogeneidade? Em que medida esta continuidade abarca cortes, divisões, interrupções ou lacunas?[224] E se ela comporta, em que sentido ela pode ser pensada sem contradição? A tese de Gilles Deleuze é que a duração e seu modo de divisão só se tornam compreensíveis quando acompanhada de uma teoria das multiplicidades. Deleuze afirma: "Na verdade, a duração divide-se e não para de dividir-se: eis por que ela é uma multiplicidade." [225] Deste modo, a compreensão do sentido bergsoniano de multiplicidade se faz capital para um estudo adequado da duração[226], ao mesmo tempo em que seu esclarecimento se torna de extrema importância para este estudo.

---

[223] A importância deste comentário de Gilles Deleuze para os estudos sobre a obra bergsoniana é apresentado por Frédéric Worms em seu estudo sobre a filosofia na França no século XX. Worms, neste estudo, mostra a singularidade do comentário de Deleuze publicado em 1966 em relação aos estudos anteriores de Julien Benda (*Le Bergsonisme ou Une philosophie de la mobilité* – 1912), de Albert Thibaudet (*Trente ans de vie française*, III, deux volumes – 1923) e de Georges Politzer (*La fin d'une parade philosophique: le bergsonisme* – 1929). Para Worms, na obra de Deleuze: "Vemos primeiramente a reivindicação, desde as primeiras linhas, não somente de um método rigoroso sobre o nome controverso de 'intuição', mas também de um sentido dos problemas 'bergsonianos', ao ponto de caracterizar o 'bergsonismo' por uma maneira de colocar os problemas. Frédéric Worms. *La philosophie en France au XXe siècle*. *Moments*. Paris: Gallimard, 2009, p. 61 e 62.

[224] Aqui, novamente a crítica feita por Gaston Bachelard a Bergson torna-se importante: "A nossa primeira tarefa devia ser a de postular metafisicamente – contra a tese bergsoniana da continuidade – a existência de lacunas na duração". Gaston Bachelard. *A dialética da duração*, p. 7. Retornaremos mais tarde à esta crítica bachelardiana em nosso segundo capítulo.

[225] Gilles Deleuze. *Bergsonismo*. São Paulo: Ed 34, 1999, p. 31.

[226] Nas palavras de Gilles Deleuze: "Parece-nos que não foi dada suficiente importância ao emprego da palavra 'multiplicidade'. De modo algum ela faz parte do vocabulário tradicional – sobretudo para designar um continuum." Gilles Deleuze. *Bergsonismo*. São Paulo: Ed 34, 1999, p. 28. A importância de tal termo também pode ser atestada se levarmos em conta que é no capítulo que trata da ideia de multiplicidade da obra *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência* que Bergson considera como marco da orientação definitiva de seu pensamento. É o que podemos notar na carta de 9 de maio de 1908 à W. James: "Em resumo, em *Ensaio sobre os dados da consciência* (páginas 87-90, 146-149, etc.) estão as considerações sobre o tempo científico, que determinam minha orientação filosófica e aos quais se ligam todas as reflexões que fiz depois". Henri Bergson. *Mélanges*. Paris: Presses Universitaires de France, 1972, p. 766. Importante também o esclarecimento de Camille Riquier sobre a obra *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência* e a ordem de importância dos capítulos: "Como ler o *Ensaio* se queremos respeitar seu verdadeiro ponto de partida? A tese foi aumentada com uma crítica da psicofísica (primeiro capítulo) e de uma outra a Kant (conclusão) a fim de satisfazer os membros do júri e para melhor introduzir suas considerações sobre a duração. O *Ensaio* foi assim reajustado para possivelmente esconder sua origem na ordem de descoberta". Camille Riquier. *Archéologie de Bergson: Temps et métaphysique*. Paris: Presses Universitaires de France, 2009, p. 275. Bento Prado Jr. em seu comentário a Bergson também aponta para a importância da distinção dos dois tipos de multiplicidade: "A distinção entre estas duas formas de multiplicidade será o caminho para a determinação da ideia de duração". Bento Prado Júnior. *Presença e campo transcendental: consciência e negatividade na filosofia de Bergson.* São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988, p.88.

Como já se faz notar, Henri Bergson atribui um sentido original para o termo multiplicidade, que em seu entendimento comum é utilizado para designar sempre uma pluralidade ou uma variedade de elementos: seja de números, de atos, de coisas e até de estados da consciência. Pensada deste modo, estamos imersos no clássico dualismo uno/múltiplo que diz respeito a uma justaposição de unidades homogêneas reunidas, não importando se estão em ordem ou não. Aqui, o que deve ser evidenciado é que tanto o uno quanto o múltiplo são designações numéricas. Contudo, o sentido original que Bergson vai atribuir ao termo multiplicidade em seu *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência* se propõe a ultrapassar tal dualismo. Esta ultrapassagem tem por propósito destituir a ideia comum na metafísica clássica de que o uno representaria o ser originariamente, enquanto que o múltiplo seria sua derivação degradada, ou seja, seu fantasma ou fenômeno. A proposta de Henri Bergson, que se apresenta como uma alternativa ao impulso natural desta metafísica de se perder em discussões insolúveis suscitadas pelo dilema uno/múltiplo é diferenciar na verdade dois tipos de multiplicidades: "Enfim, seria preciso admitir duas espécies de multiplicidades, dois sentidos possíveis para distinguir a palavra, duas concepções, uma qualitativa e outra quantitativa [...]." [227] Deste modo, Bergson diferencia uma multiplicidade pensada enquanto quantidade tal como feito tradicionalmente de uma multiplicidade ampliada enquanto qualidade.

Mas, antes de continuar esta diferenciação, devem-se fazer alguns apontamentos. Para Henri Bergson, essas duas multiplicidades concorrem no coração de nossa experiência: uma mais imediata e outra de fundo prático que eclipsa esta primeira. Foi para esta confluência que apontaram os estudos da intuição e do alargamento perceptivo, pois se notou que a razão deste eclipse não é arbitrária ou artificial, mas vital ou natural, ou seja, é por razões da vida prática que a consciência insiste em tratar isso que nos é mais imediato como secundário. Então, é importante ressaltar que nossa experiência nunca é um dado puro, mas sempre um misto, uma mistura de dois tipos de multiplicidades. Para Bergson, o modo como a metafísica clássica pensa o dilema uno/múltiplo, constitui-se como uma imprecisão oriunda de nossa representação natural que não consegue enxergar e desfazer corretamente esta mistura presente na experiência. Deste modo, ao enunciar o problema em termos de duas multiplicidades misturadas, ou seja, pensando corretamente as articulações do real, o clássico dualismo de simples oposição aparece como uma ilusão, nas palavras de Bergson: "Considero que os grandes problemas metafísicos são geralmente mal colocados, que eles se resolvem quase sempre por si próprios quando se lhes retifica o enunciado, ou então que são problemas

[227] Henri Bergson. *Essai sur les données immédiates de la conscience*. Paris: Quadrige/PUF, 2013, p. 90.

formulados em termos de ilusão, e que se dissipam tão logo olhamos de perto os termos da fórmula".[228] Então, trata-se na verdade de apresentar os dois tipos de multiplicidades em nossa experiência e não escolher ilusoriamente entre duas concepções contrárias, gerais e excludentes entre si. Contudo, é importante ressaltar que esta mistura não é a única encontrada em sua obra, pois em toda experiência nos deparamos com mistos[229] das mais variadas ordens: duração/espaço, intuição/intelecto, contínuo/descontínuo, multiplicidades quantitativas/multiplicidades qualitativas, matéria/memória, instinto/inteligência, aberto/fechado, emoção representativa/emoção criadora. Toda a sua obra é um confronto com estes mistos que com o desenvolvimento dos livros ganham novas formas e diferentes acentuações em função do problema a ser tratado. É, neste sentido, que Gilles Deleuze pode com toda razão colocar a divisão dos "mistos segundo suas articulações naturais" [230] como uma das regras do método da intuição bergsoniana.

Feito esses apontamentos, faz-se necessário voltar ao problema da distinção entre os dois tipos de multiplicidades. Afirma Bergson: "O que é preciso dizer é que nós conhecemos duas realidades de ordens diferentes, uma heterogênea, a das qualidades sensíveis, e outra homogênea, que é a do espaço".[231] Assim, tem-se uma multiplicidade qualitativa e heterogênea e outra quantitativa e homogênea. Para Henri Bergson, as multiplicidades quantitativas dizem respeito a um espaço de exterioridade, que envolvem justaposição, ordenação, diferenças numéricas. Neste sentido, Bergson começa o desenvolvimento desse tipo de multiplicidade por uma análise do número:

> As unidades com as quais a aritmética forma números são unidades provisórias, suscetíveis de se fragmentarem indefinidamente, e cada uma delas constitui uma soma de quantidades fracionárias tão pequenas e tão numerosas quanto se queira imaginar [...]. Se toda multiplicação implica a possibilidade de tratar um número qualquer como uma unidade provisória que se acrescenta a si mesma, inversamente, as unidades são, por sua vez, verdadeiros números, tão grandes quanto se queira, mas que se considera como provisoriamente indecomponíveis para compô-los entre si. Ora, justamente porque se admite a possibilidade de dividir a unidade em tantas partes quanto se queira é que esta é considerada como extensa. [232]

---

[228] Henri Bergson. *La pensée et Le mouvant.* Genève: Éditions Albert Skira, 1946, p. 106.

[229] Sobre este ponto Camille Riquier vai falar, no contexto dos *Ensaios sobre os dados imediatos da consciência*, da descoberta de três tempos distintos: o tempo matemático como espaço puro, o tempo homogêneo como misto de espaço e duração e por último o tempo real como duração pura. Camille Riquier. *Archéologie de Bergson: temps et métaphysique.* Paris: Presses Universitaires de France, p. 276.

[230] Referimos-nos à segunda regra da intuição como método: "Lutar contra a ilusão, reencontrar as verdadeiras diferenças de natureza ou as articulações do real".Gilles Deleuze. *Bergsonismo*. São Paulo: Ed 34, 1999, p. 14.

[231] Henri Bergson. *Essai sur les données immédiates de la conscience*. Paris: Quadrige/PUF, 2013, p. 73.

[232] Henri Bergson. *Essai sur les données immédiates de la conscience*. Paris: Quadrige/PUF, 2013, p. 31.

Deste modo, os números são unidades de uma mesma natureza cuja diferença se encontra no espaço ocupado por elas, ou seja, em sua localização. Segundo Bergson, para que essas unidades possam estar sujeitas ao cálculo elas devem ter a mesma natureza e ser numericamente distintas, ou seja, devem ser homogêneas e descontínuas. Deste modo, na operação aritmética tem-se a justaposição das unidades numéricas semelhantes em um mesmo espaço e que se distinguem uma da outra pelo lugar que ocupam. Essa justaposição, que toda operação numérica implica, Bergson chamou de "representação simultânea" [233]. Por exemplo, nas operações de somar ou multiplicar revela-se a capacidade de compor ou decompor unidades provisórias, cuja função é atender às exigências elementares da matemática. Para Bergson: "todo número é uma coleção de unidades, [...], e por outro lado todo número é uma unidade em si mesma, enquanto síntese das unidades que o compõe".[234]Assim, a unidade provisória conserva em si outras unidades igualmente capacitadas a se transformar em outras, de modo a se multiplicar ou se dividir indefinidamente. Pode-se perceber, então, que um traço fundamental das multiplicidades numéricas ou quantitativas é o seu caráter de homogeneidade e de descontinuidade, envolvendo a possibilidade da divisão ou da multiplicação ilimitada sem que possa haver qualquer mudança na natureza do que está sendo dividido. Outro ponto importante, é perceber que nesta relação entre multiplicidade quantitativa e o espaço, o tempo só pode ser pensado como homogeneidade e sempre subordinado à justaposição de elementos. Resumindo, esta multiplicidade quantitativa pode ser identificada a partir das seguintes características: 1- tempo homogêneo de exterioridade e numérico; 2- simultaneidade espacial de justaposição com diferenças quantitativas e descontinuidades atuais.

Agora se pode passar para o outro tipo de multiplicidade, e para tal é necessário retomar a problemática entre continuidade e heterogeneidade a partir da seguinte questão: Por que Bergson atribui uma multiplicidade à duração se em vários momentos ele diz que ela se exprime como sendo da ordem do que é indivisível? O termo indivisível utilizado por Henri Bergson em toda a sua obra suscitou muitos mal entendidos na sua teoria das multiplicidades. Como já apresentado anteriormente, foi Gilles Deleuze quem esclareceu muito bem como entender de modo poderoso tal noção em seu comentário, pois a duração "não só se divide" como também "não para de se dividir". Para Deleuze, Bergson utilizou o termo indivisível para caracterizar a duração apenas por "comodidade", aliás, se ela não comportasse divisões de ordem alguma não haveria sentido de Bergson utilizar o termo multiplicidade e se contentaria em falar em unidade. Deleuze, então, esclarece sobre a duração bergsoniana: "não se divide sem mudar de natureza;

[233] Henri Bergson. *Essai sur les données immédiates de la conscience*. Paris: Quadrige/PUF, 2013, p. 58.
[234] Henri Bergson. *Essai sur les données immédiates de la conscience*. Paris: Quadrige/PUF, 2013, p. 59

muda de natureza, dividindo-se: eis por que ela é uma multiplicidade intensiva não numérica, na qual, a cada estágio da divisão, pode-se falar de indiscerníveis".[235] Assim, fica claro, que é possível falar de certa descontinuidade, cortes ou pausas na multiplicidade, mas, de modo algum, deve-se falar em instante temporal, cortes imóveis e muito menos confundir essas pausas com um nada. A multiplicidade bergsoniana, então, permite ultrapassar todo dualismo do um/múltiplo e permite falar de um ou vários cortes desde que sua mobilidade seja inseparável de uma mudança de qualidade no todo da duração. Essa questão do todo será retomada em vários momentos deste estudo.

Neste ponto é importante ressaltar que, na obra *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*, da duração é dita que ela é uma contínua mudança de qualidade e potência de novidade temporal, enquanto que as coexistências, no sentido de uma simultaneidade, dizem respeito ao espaço. Ora, com esta simples oposição corre-se o risco de que a duração seja unicamente um dado psicológico, porém com o avançar das obras tudo vai mudar de figura. Principalmente a partir de *Matéria e Memória*, segunda obra de Henri Bergson, o que poderia ter sido tomado como uma simples oposição entre o subjetivo e o objetivo ganha um sentido mais profundo, um sentido muito preciso em que a duração vai comportar, também, uma coexistência temporal. Neste sentido, a duração em profundidade é coexistência de todos os níveis de passado, de todas as tensões, de todos os diferentes graus ou níveis do mais contraído ao menos. Nesta segunda obra, então, as coisas materiais participam diretamente da duração e encontrar-se-a superado todo subjetivismo que a obra anterior poderia suscitar. Mas, o que foi dito no início deste capítulo deve ser bem ratificado. Em Bergson, a renúncia de pensar em termos de espaço homogêneo deve ser radical, pois, como já foi apontada, esta coexistência não permite distinguir uma coisa de outra em uma atualidade espacial e, contudo, a distinção ocorre no tempo como duas tendências, como dois movimentos. Assim, quando Bergson utiliza os termos tendências e movimentos, não fala mais da ideia de uma sucessão por justaposição nem de uma coexistência espacial. Na verdade, todas as distinções dos mistos que encontramos na filosofia de Bergson, tais como: sujeito/objeto, corpo/espírito, e até mesmo duração/espaço, não ocorrem no espaço, mas no tempo[236]. E, neste sentido, comportam graus, mas são graus de um tipo muito especial, pois não são simples diferenças numéricas tais como ocorridas no espaço.

---

[235] Gilles Deleuze. *Bergsonismo*. São Paulo: Ed 34, 1999, p. 31.

[236] Essa temporalidade não é de maneira nenhuma uma simples possibilidade ou uma ideia descorporificada. Para mais esclarecimentos recomenda-se a leitura do item 4.3 intitulado *Da atualidade do possível à realidade do virtual* deste mesmo capítulo. Ou vale também olhar também as conclusões sobre a extensão concreta que será estudada no item 3.4 do terceiro capítulo da segunda parte deste estudo.

Esses graus ou níveis se dão na coexistência temporal de uma duração, dizendo de modo mais preciso, a duração é o próprio tempo, enquanto que o espaço é apenas um grau mais baixo dela.

Toda a questão é, rigorosamente falando, nunca partir do espaço, do fixo, do estabelecido, pois se assim for feito, das duas uma: ou os elementos aparecem em simultaneidade espacial onde o movimento só pode aparecer em uma justaposição numérica, ou eles se tornam extremos opostos entre si. De qualquer forma, ambas deixam escapar todo o movimento por entre os dedos. Como já visto anteriormente, é por um esforço de intuição que parte-se imediatamente da mobilidade da própria da duração, reintroduzindo no real a continuidade e a coexistência que lhes são próprias.

1.4.2 As imagens: percepção e memória

A partir daqui fica clara a importância de *Matéria e Memória*, pois esta obra conduz o leitor para uma duração que não é somente uma simples experiência psicológica e, deste modo, toda a dimensão da interioridade subjetiva torna-se apenas um caso bem determinado da duração metafísica, um grau entre outros e no meio de outros tantos. A utilização do termo grau não é ingênua e seu esclarecimento é de extrema importância para este estudo.[237] Para que esta tese possa ser compreendida sem obscuridades, faz-se necessário que se evidencie como Henri Bergson pensa a matéria e o seu correlato imediato, a noção de imagem. O estatuto conceitual que ganha o termo imagem em *Matéria e Memória* é bastante importante tanto para a compreensão do pensamento de Bergson quanto para este estudo como um todo. Sobre a imagem, dirá o filósofo no prefácio da sétima edição do referido livro: "A matéria, para nós, é um conjunto de 'imagens'. E por 'imagem' entendemos uma certa existência que é mais do que aquilo que o idealista chama de uma representação, porém menos do que aquilo que o realista chama uma uma coisa - uma existência situada a meio caminho entre a 'coisa' e a 'representação'"[238] Deste modo, a imagem não pode ser uma coisa, nem mesmo sua significação. Segundo Camille Riquier, a imagem bergsoniana habita o intermediário entre a coisa de

[237] Toda esta tese é um dos grandes temas ainda em discussão no bergsonismo. Gilles Deleuze apresenta uma solução e este estudo à corrobora e apresentará algumas contribuições para seu entendimento. Para Deleuze há uma segunda etapa do método bergsoniano em que o dualismo das diferenças de natureza e das diferenças de grau permite reencontrar um monismo da contração-distensão. Deleuze expressa do seguinte modo sua tese: "É que, em nome do primeiro, denunciamos as filosofias que se atinham às diferenças de *grau*, de *intensidade*. [...]. Quais diferenças pode haver entre a distensão e a contração que não as de grau, intensidade? O presente é tão somente o grau mais contraído do passado; a matéria, o grau mais distendido do presente (*mens momentanea*)." Gilles Deleuze. *Bergsonismo*. São Paulo: Ed 34, 1999, p. 59.

[238] Henri Bergson. *Matière et mémoire: essai sur la relation du corps á l`esprit*. Paris: Quadrige/ PUF, 2017, p. 1.

Descartes e a ideia de Berkeley.[239] Assim, de um modo geral, esta operação conceitual realizada por Bergson neutraliza tanto as teorias da matéria quanto as do espírito, colocando-as em um mesmo nível. Deste modo, a imagem pode ultrapassá-las para e se localizar aquém de toda divisão da realidade, anulando as diferenças entre o que se costuma nomear de coisa e representação. O que está em jogo aqui é uma nova maneira de abordar o universo da matéria, pois esta noção radical é capaz de pensar uma matéria em variação, colocando em movimento tanto a matéria do atomista[240] quanto a representação do mais puro solipsista[241]. É assim que Bergson pensa esse universo material, sem centro, composto somente por imagens e em pura variação. O termo puro é utilizado para ressaltar sua independência em relação a tudo que possa se misturar a ela. Comenta Gilles Deleuze esse universo material bergsoniano: "É um universo de variação universal, ondulação universal, marulho universal: não há nem eixos, nem centro, nem direita nem esquerda, nem alto nem baixo..." [242] A partir desse universo em variação, Bergson encontra o campo aberto para colocar os problemas fora de todo dilema clássico entre matéria e espírito.

Deste modo, é em meio a este universo de imagens, que Henri Bergson não tem dificuldades para encontrar a consciência, desde que ela seja uma imagem entre as outras, um pequeno "centro de indeterminação" ou mesmo um "impulso ineficaz". Caracterizada desta forma, a consciência não é capaz de nada acrescentar à realidade, pois ela é apenas uma superfície que pode deixar algumas imagens passar e outras não. Nas palavras de Bergson: "Nossas 'zonas de indeterminação' desempenham de certo modo o papel de tela. Elas não acrescentam nada àquilo que é; fazem apenas que a ação real passe e que a ação virtual permaneça." [243] Aqui, torna-se insensato pensar que há um ganho no ato perceptivo que iria da

---

[239] Camille Riquier. *Y a-t-il une réduction phénoménologique dans Matière et mémoire?*. In: *Annales bergsoniennes*, II. Paris: Presses Universitaires de France (Épiméthée), 2004, p. 269.

[240] Explica Henri Bergson: "Reduza-se a matéria a átomos em movimento: estes átomos, mesmo desprovidos de qualidades físicas, só se determinam em relação a uma visão e a um contato possíveis, aquela sem iluminação e este sem materialidade. Condense-se o átomo em centros de força, dissolva-os em turbilhões evoluindo num fluido contínuo: esse fluido, esses movimentos, esses centros só se determinam, eles próprios, em relação a um tocar impotente, a um impulso ineficaz, a uma luz descolorida; trata-se ainda de imagens." Henri Bergson. *Matière et mémoire: essai sur la relation du corps á l`esprit*. Paris: Quadrige/ PUF, 2017, p. 32.

[241] Aprofundando esta questão, para Bergson todo o debate sobre a divisão da realidade em interior e exterior torna-se estéril: "Toda imagem é interior a certas imagens e exterior a outras; mas no conjunto das imagens não é possível dizer que ele nos seja interior ou exterior, já que a interioridade e a exterioridade não são mais que relações entre imagens. Perguntar se o universo existe apenas em nosso pensamento ou fora dele é, portanto, enunciar o problema em termos insolúveis, supondo-se que sejam inteligíveis; é condenar-se a uma discussão estéril, em que o pensamento, existência, universo serão necessariamente tomados, por uma parte e por outra, em sentidos completamente diferentes. Para solucionar o debate, é preciso encontrar primeiro um terreno comum onde se trava a luta, e visto que, tanto para uns como para outros, só apreendemos as coisas sob a forma de imagens, é em função de imagens, e de imagens somente, que devemos colocar o problema". Henri Bergson. *Matière et mémoire: essai sur la relation du corps á l`esprit*. Paris: Quadrige/ PUF, 2017, p. 21.

[242] Gilles Deleuze. *Cinema 1: A imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 79.

[243] Henri Bergson. *Matière et mémoire: essai sur la relation du corps á l`esprit*. Paris: Quadrige/ PUF, 2017, p. 36.

consciência (cujo cérebro é o motor) à imagem que ela representa. Trata-se do contrário, pois a percepção consciente não é uma espécie de luz natural emanando do cérebro para esclarecer o objeto, mas ela é uma tela escura cuja função é tornar opaca a luz que emana da matéria. A partir daqui, Bergson apresenta um modo inteiramente novo de pensar a repartição entre a subjetividade, com seus aspectos como a memória e a percepção, e a matéria. Uma breve exposição desses conceitos é importante para se entender o movimento que Bergson realiza para escapar de toda tentativa de se tomar a duração unicamente como um dado da consciência.

Para tal intuito, junto a uma teoria da memória Henri Bergson também elabora uma teoria da percepção totalmente original. Já foi apresentado no segundo capítulo desta primeira parte a novidade desta teoria bergsoniana frente às da antiguidade, em filiação com Zenão de Eléia, e às da modernidade, com René Descartes e Immanuel Kant. A teoria bergsoniana da percepção é o alicerce para se entender o real sentido de que perceber é antes de tudo isolar e selecionar do conjunto total das imagens algumas que servem à ação possível do corpo; dito de modo mais preciso, perceber é este isolamento e esta seleção mesma. Para Bergson, faz-se necessário nunca perder de vista que a percepção apresenta sempre um duplo aspecto: um puro e outro concreto. No primeiro aspecto, como já foi evidenciada, ela nada acrescenta ao universo, pois seu papel é apenas excluir do conjunto das imagens aquelas sobre as quais não se pode efetuar nenhuma ação, e, então, das que sobraram eliminar as que não atendem às necessidades da imagem privilegiada: "meu corpo". Neste contexto, o corpo é apenas uma imagem privilegiada entre todas, ou seja, um centro privilegiado por esta percepção. Segundo Bergson: "Minha percepção, em estado puro e isolado de minha memória, não vai de meu corpo aos outros corpos: ela está no conjunto dos corpos em primeiro lugar, depois aos poucos se limita, e adota meu corpo por centro".[244] Pode-se então concluir que, enquanto pura ou de direito, ela consiste em, a partir de um centro privilegiado, isolar e selecionar imagens do conjunto material em vista da ação possível. O que deve ficar claro é a exterioridade da percepção, ou seja, de direito, ela não é interior ao cérebro ou mesmo à consciência.

Mas, sobre seu aspecto concreto, ela acrescenta a estes contornos selecionados da matéria, qualidades específicas (qualidades[245] e ritmos propriamente materiais) que resultam de

[244] Henri Bergson. *Matière et mémoire: essai sur la relation du corps á l`esprit*. Paris: Quadrige/ PUF, 2017, p. 62.

[245] É em função desta ideia que Bergson elogia o filósofo Berkeley, sobre este ponto vale acompanhar a nota de Frédéric Worms: "O imaterialismo militante de George Berkeley (1685-1753) tem por princípio que "ser é ser percebido ou perceber" (*esse est percipi aut percipere*). Berkeley critica em várias ocasiões a distinção entre qualidades primárias e qualidades secundárias tal como a encontramos exposta em Locke [...]. Tanto Berkeley quanto Bergson reivindicam um senso comum. E M. Gueroult pode perceber um acordo profundo entre o imaterialismo de um e a teoria das imagens do outro. Mas Bergson insiste sobre uma diferença notável: se Berkeley tinha razão de dar às qualidades secundárias tanto realidade quanto às qualidades primárias (transformando as ideias em coisas), seu erro foi em troca acreditar que deveria colocar as

uma contração operada agora pela memória em função de seu ritmo próprio. É como se, enquanto pura, a percepção ainda não fosse capaz de reconhecer, sendo necessário que concretamente algo esteja "unida" a ela. Assim, para que o reconhecimento se conclua é preciso sua união com uma lembrança. Segundo Bergson, toda interpretação de mundo se dá pela interação entre a percepção e a lembrança. Aqui, o importante é entender que a memória nunca está excluída, mesmo em um agir totalmente automático ela está minimamente presente. Mas, surpreendentemente nota-se que sua origem não é a percepção que, como já foi dito, de direito é pura. Agora fica claro porque Bergson utiliza o termo de direito, pois de modo algum a relação entre percepção e memória pode ser reduzida a uma simples causalidade da primeira para com a segunda. O que há entre elas é uma "cooperação".

Contudo, em função dessa interação cooperativa entre a memória e a percepção, já se faz sentir que Henri Bergson vai, também, pensar a memória de um modo inteiramente novo. A memória, de modo algum é tratada como geralmente faz as teorias que corroboram o determinismo físico. Segundo esta teoria a memória é apresentada como um enfraquecimento da percepção ou, dito de outro modo, o passado como um empobrecimento do presente. Para Bergson, o presente não é mais intenso que o passado, ele é apenas o que faz agir, é onde se põe em funcionamento o sistema sensório-motor[246]. Deste modo, a memória não é posterior ao

---

qualidades primárias no espírito para que elas existissem do mesmo jeito que as qualidades secundárias (transformando por sua vez as coisas em ideias - idealismo). Projetando a matéria como um conjunto de imagens, Bergson coloca ao contrário as (ideias de) qualidades secundárias na matéria mesma, como era o caso das qualidades primárias. Se a ideia deve ser percebida em ato para existir, a imagem é perceptível de direito e não depende de nenhum espírito para existir em si." Henri Bergson. *Matière et mémoire: essai sur la relation du corps á l`esprit*. Paris: Quadrige/ PUF, 2017, p. 304 e 305.

[246] A noção de sistema sensório-motor desenvolvida em *Matéria e Memória* foi alvo de muitas críticas por psicólogos contemporâneos à Bergson, pois esta noção parece implicar a distinção entre os nervos sensitivos e os nervos motores. Esta questão remete ao debate entre duas teses na psicologia do final do século XIX. Por exemplo, o psicólogo Alfred Binet, critica essa noção porque ela apresenta como consequência a negação da distinção entre os nervos sensitivos e nervos motores, pois afirma que a percepção é apenas a ação virtual do ser vivo sobre seu meio e do meio sobre ele. A esta crítica Bergson responde em uma discussão para a Sociedade Francesa de Filosofia em 1905: "Eu disse simplesmente que a secção de um nervo sensitivo diminui o campo de nossa atividade, na medida em que os movimentos consecutivos à excitação particular que esse nervo portaria não podem mais, a partir de então, serem provocados por esta excitação." Henri Bergson. *Mélangés.* Paris: Presses Universitaires de France, 1972, p. 647. Então, a noção de sistema sensório-motor "não muda em nada, em absolutamente nada, a distinção comumente admitida entre os nervos sensitivos e os nervos motores."Henri Bergson. *Mélangés.* Paris: Presses Universitaires de France, 1972, p. 648. Em *A evolução criadora*, Bergson apresenta esta noção do seguinte modo: "Em resumo, se concordamos, para abreviar, em chamar de 'sistema sensório-motor o sistema nervoso cérebro-espinhal com, além disso, os aparelhos sensórios nos quais se prolonga e os músculos locomotores que governa, poderemos dizer que um organismo superior é essencialmente constituído por um sistema sensório-motor instalado sobre aparelhos de digestão, de respiração, de circulação, de secreção, etc., que têm por função consertá-lo, limpá-lo, protegê-lo, criar-lhe um meio interior constante, enfim e sobretudo transmitir-lhe energia potencial para ser convertida em movimento de locomoção. É verdade que, quanto mais a função nervosa se aperfeiçoa, tanto mais as funções destinadas a mantê-la têm de se desenvolver e se tornam, por conseguinte, exigentes por si mesmas. À medida que a atividade nervosa emergiu da massa protoplásmica na qual estava submersa, teve de chamar à sua volta atividades de todo tipo sobre as quais pudesse se apoiar: estas últimas, por sua vez, não podiam se desenvolver a não ser sobre outras atividades, que implicam outras ainda,

presente, ela coexiste com ele, e assim entre uma ação no presente e a memória / passado, há uma infinidade de planos de consciência diferentes.

Para se entender todo este processo de coexistência da memória é necessário levar em conta que ela não pode mais ser entendida como uma atividade de organizar as recordações que estariam localizadas em algum ponto do corpo, ou, para ser mais exato, do nosso cérebro. De modo algum, as imagens se encontram guardadas em uma espécie de "gaveta" à espera de um explorador mnemônico. Resumindo, a memória não pode mais ser tomada como uma faculdade da consciência, pois inversamente, é esta última, a consciência, que está imersa em uma grande memória. Então, complementando o que já fora afirmado anteriormente, toda a subjetividade é apenas um grau da duração ou da memória. Se a memória é um palácio, como queria Agostinho[247], as consciências também habitam esse palácio junto com todas as outras imagens. É em função dessa diferença que se pode dizer que a imagem agostiniana de um palácio é inadequada, pois é sólida demais para expressar a memória. Em Bergson, este palácio

indefinidamente. É assim que a complicação de funcionamento dos organismos superiores vai ao infinito. O estudo de um desses organismos faz-nos portanto girar num círculo, como se nele tudo servisse de meio para tudo. Esse círculo nem por isso deixa de ter um centro, que é o sistema de elementos nervosos estendidos entre os órgãos sensoriais e o aparelho de locomoção. Henri Bergson. *L'évolution créatrice*. Paris: Quadrige/PUF, 2013, p. 125 e 126. Para este estudo, o importante é ter mente que a noção de sistema sensório-motor em Bergson diz respeito sempre a um reconhecimento automático ou habitual dos objetos.

[247] Agostinho de Hipona trata a memória como um palácio que existe internamente à subjetividade: "Chego aos campos e vastos palácios da memória onde estão tesouros de inumeráveis imagens trazidas por percepções de toda espécie. Aí está também escondido tudo o que pensamos, quer aumentando quer diminuindo ou até variando de qualquer modo os objetos que os sentidos atingiram. Enfim, jaz aí tudo o que se lhes entregou depôs, se é que o esquecimento ainda o não absorveu e sepultou". Santo Agostinho. *Confissões*. Coleção *Os Pensadores*. São Paulo: Editora Abril, 1973, p. 200. A concepção agostiniana do tempo como uma *distentio animi* o leva necessariamente a eleger o presente como determinante em relação ao passado e ao futuro: Se futuro e passado existem, [...], todavia sei que, onde quer que estejam, não serão futuros nem passados, mas presentes. E a memória terá o importante papel de presentificar as experiências passadas, ela, então, é uma aliada importante do presente. Neste ponto, percebe-se a distância que separa Agostinho de Bergson. Em Bergson, essas dimensões vão se articular de uma modo inteiramente novo, pois a memória de que fala Bergson não é de modo algum interior à consciência, é a consciência que encontra-se nela. Colocado deste modo, exige-se que o problema seja colocado de um modo inteiramente original. É o que explica David Lapoujade: "Paralelamente ao passado sempre já passado da memória-lembrança, paralelamente ao incessante tornar-se presente da memória-contração, existe ainda, na profundidade, um outro presente que não passa - e que não para de crescer porque acumula energia, essa energia que Bergson chama de 'espiritual', e que é ainda tão difícil de compreender. É uma memória-espírito. Não é a memória daquilo que percebemos no presente; não é a memória daquilo que fomos, é a memória daquilo que somos e nunca deixamos de ser, mesmo que não tivéssemos conhecimentos disso. É ela que imagina o tempo, que abre ou fecha o futuro". David Lapoujade. *Potências do tempo*. São paulo: n-1 edições, 2017, p. 25 e 26. Para Gilles Deleuze, essa concepção agostiniana ainda é humana demais: "Ele ainda não nos diz o essencial. O essencial aparece, isto sim, se considerarmos um acontecimento terrestre que suporíamos se transmitisse a planetas diferentes, com um deles recebendo-o ao mesmo tempo (à velocidade da luz), mas o outro, mais rápido, e outro ainda, menos depressa, portanto antes e depois de ele acontecer. Um ainda não o teria recebido, o outro já o teria, o terceiro o receberia, sob três presentes simultâneos implicados no mesmo universo. Seria um tempo sideral, um sistema de relatividade, no qual as personagens seriam menos humanas do que planetárias, e os acentos menos subjetivos que astronômicos, numa pluralidade de mundos a constituir o universo. Uma cosmologia pluralista, na qual não há somente mundos diversos [...], mas sim um único e mesmo acontecimento que se dá nesses diferentes mundos, em versões incompatíveis."Gilles Deleuze. *Cinema 2: A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2005, p. 125 e 126.

mnemônico encontra-se submergido em um grande "oceano do devir" [248]. Desse modo, "encontrar" uma lembrança consiste em percorrer círculos cada vez mais amplos através da expansão da memória, e para recuperá-la, ou seja, para atingir o passado é preciso um "salto" nesse oceano ou, dito de outro modo, colocar-se nele de saída. Uma imagem de um devir oceânico deve complementar a imagem clássica do fluxo de um rio. Não há nada de errado com a milenar ideia de um enorme rio fluente e indiviso, onde cada onda é impelida por outra fazendo com que o presente se torne passado sendo substituído pelo futuro mais próximo. Todavia, com a fixação nesta imagem, corre-se o risco de ocultar outros dados importantes. Deste modo, a também milenar imagem do oceano que sempre surge em companhia da memória é um dos pontos centrais deste estudo, na medida em que apresenta o passado em coalescência com o presente.

Contudo, para descrever e compreender a memória bergsoniana é preciso estar atento a três dados importantes. O primeiro é que a possibilidade de uma lembrança implica a existência de um passado em si, que escapa à dimensão subjetiva da lembrança individual, e que é a condição para que o presente possa passar. Este passado em si corresponde a uma espécie de sobrevivência integral do passado que se conserva enquanto é o presente que passa. Já o segundo dado, é que essa sobrevivência só é possível porque há uma total coexistência do passado com o presente. Pois, sem essa coexistência, que mantém junto ao presente todo o passado, fosse interrompida, ou seja, se houvesse uma concentração total em um ponto no presente, não haveria a possibilidade da duração ocorrer. E sem duração, só restaria um eterno presente em eterno recomeço ou, dito de outro modo, um mesmo instante que sempre retornaria. O terceiro e último dado, é o fato de que a coexistência do passado com o presente implica que cada presente forma o ponto de maior redução do passado como um todo. Para Bergson, quanto mais presente, mais no espaço, e quanto mais passado, mais espiritual e temporal. Pode-se notar a radicalidade desta tese bergsoniana, pois a duração, antes de ser consciência e liberdade, é essencialmente memória. Essa identificação da duração com a memória só é possível porque há conservação e acumulação do passado no presente ou, dito de outro modo, o presente carrega a imagem crescente do passado.

A memória recobre, então, todo o presente como um "lençol" de lembranças, acumulando uma multiplicidade cada vez maior de momentos. E é por isso que a duração nunca pode ser uma série de instantes em um tempo homogêneo, pois o momento seguinte contém

[248] Henri Bergson. *La pensée et le mouvant*. Genève: Éditions Albert Skira, 1946, p. 91. Esta imagem do palácio submergindo no oceano ressoa na música *La cathédrale engloutie* de Claude Debussy. Em Bergson, esta imagem do oceano aparece também em *A evolução criadora*.

sempre o momento que o precedeu. Em função da memória, então, o passado sobrevive de dois modos distintos: em mecanismos motores e em lembranças puras. Logo, existem duas dinâmicas distintas quando se fala em memória: uma memória-contração e uma memória-lembrança. A primeira está ligada diretamente aos mecanismos corporais, aos hábitos constituídos, ela é a memória relacionada com os movimentos reflexos condicionados, dos automatismos sensório-motores. Já a segunda, a memória-lembrança ou lembrança pura, é a memória espiritual que onde conservam, consciente ou inconscientemente, todos os momentos vividos em uma duração indivisível e que não passa. E por não passar, nunca se torna presente. É a memória que, por exemplo, permite todo tipo de experiências que não estão ligadas ao automático ou habitual. Aqui, é importante notar que esses aspectos da memória estão em penetração íntima e "indissoluvelmente ligados". [249]

Para Henri Bergson, a dificuldade de se compreender esta ligação ou mesmo de entendê-la sem contradição é decorrente do seguinte equívoco: "[...] a questão é precisamente saber se o passado deixou de existir, ou se ele simplesmente deixou de ser útil. Define-se arbitrariamente o presente como *o que é*, quando o presente é simplesmente *o que se faz*." [250] Assim, perde todo sentido o enunciado: como pode o passado se conservar a si mesmo se ele deixou de existir? Fica clara, então, a originalidade do modo como Bergson desloca os termos do problema afirmando que o passado não deixou de existir, mas apenas deixou de ser útil, e que o presente não é aquilo que é, mas onde se age. Se não é levada em conta esta dimensão concreta do presente, acaba-se por concebê-lo como sendo um limite indivisível entre o passado e o futuro. Diz Bergson: "Quando pensamos esse presente como devendo ser, ele ainda não é; e, quando o pensamos como existindo, ele já passou" [251]. Assim, ao contrário, quando se leva em conta a dimensão concreta do presente como lugar da ação, ele se torna o ponto de interseção entre percepção e memória. Então, conclui Bergson que: "toda percepção é já memória" [252]; ou seja, toda percepção vem acompanha de uma névoa de memória, todo presente vem acompanhado do passado que lhe é coexistente. Para Bergson: "*Nós só percebemos, praticamente, o passado,*

[249] Gilles Deleuze. *Bergsonismo*. São Paulo: Ed 34, 1999, p. 39.
[250] Henri Bergson. *Matière et mémoire: essai sur la relation du corps á l`esprit*. Paris: quadrige/ PUF, 2017, p. 166.
[251] Henri Bergson. *Matière et mémoire: essai sur la relation du corps á l`esprit*. Paris: Quadrige/ PUF, 2017, p. 166. Nesta citação nota-se uma inspiração, mesmo que longínqua, da inquietação de Agostinho em relação ao tempo: "Se ninguém me perguntar, eu sei; se o quiser explicar a quem me fizer a pergunta, já não sei". Santo Agostinho. *Confissões*. Coleção *Os Pensadores*. São Paulo: Editora Abril, 1973, p. 244. Importante notar que Santo estuda o tempo apenas em sua dimensão psicológica e não em sua dimensão ontológica, o que o diferencia totalmente dos estudos de Henri Bergson principalmente após *Matéria e Memória*.
[252] Henri Bergson. *Matière et mémoire: essai sur la relation du corps á l`esprit*. Paris: Quadrige/ PUF, 2017, p. 167.

enquanto que o presente puro é o inapreensível avanço do passado roendo o futuro".[253] A consciência, instalada no presente, buscando determinar o porvir, que é indeterminado, seleciona do passado o que contribui de modo útil à uma situação presente, ou seja, temos acesso apenas a um passado mais imediato.

Então, para Bergson, é nesta parte selecionada do passado que nossa consciência se instala; e esta é a principal razão que nos impossibilita admitir a coexistência "integral" do passado. O passado, então, só é selecionado pela consciência até o ponto em que pode ajudar em uma situação presente ou na previsão do futuro. A evocação de uma lembrança específica pela percepção no presente tem por propósito responder a uma situação atual a partir de situações que a precederam. Deste modo, situações das mais variadas podem ser evocadas por semelhança ou contiguidade. É o que explicita Bergson quando descreve este mecanismo se por abstração levarmos em conta na vida psicológica somente seu aspecto sensório-motor:

> Ora, há nesse mecanismo uma *associação por semelhança*, já que a percepção presente age em virtude de sua similitude com as percepções passadas, e há também uma *associação por contiguidade*, já que os movimentos consecutivos a essas percepções antigas se reproduzem, e podem inclusive arrastar consigo um número indefinido de ações coordenadas à primeira. [254]

E, essas duas associações, por semelhança e contiguidade, expressam uma mesma tendência fundamental que todo organismo possui de extrair de uma situação apresentada o que ela apresenta de útil, e guardar a reação transformando-a em um hábito motor para que possa ser reutilizada em outra situação do mesmo gênero. Comenta David Lapoujade: "Tornamo-nos 'autômatos conscientes, porque temos 'todas as vantagens em sê-lo', estando o corpo submetido à regularidade dos hábitos (montagens sensório-motoras), o pensamento submetido a cadeias associativas maquinais (à uniformidade de suas cadeias associativas, a uma mecânica associacionista)." [255] É então a necessidade da ação que determina as leis da evocação mnemônica, ou seja, a consciência atenta à vida só deixará aparecer novamente as lembranças que podem contribuir para a ação no presente (memória-contração). É importante notar neste ponto que, mesmo quando se está totalmente imerso no automatismo sempre haverá um acréscimo de uma lembrança. Mas, o que acontece quando este automatismo falha e por algum motivo ele não consegue mais se realizar ou ter êxito. Henri Bergson, cada vez mais com o avançar das obras, vai estudar situações em que este êxito não acontece e o prolongamento

---

[253] Henri Bergson. *Matière et mémoire: essai sur la relation du corps á l`esprit*. Paris: Quadrige/ PUF, 2017, p. 167.
[254] Henri Bergson. *Matière et mémoire: essai sur la relation du corps á l`esprit*. Paris: Quadrige/ PUF, 2017, p. 186.
[255] David Lapoujade. *Potências do tempo*. São Paulo: N-1 edições, 2017, p. 54.

sensório-motor fica suspenso. Assim, a percepção entra em relação com elementos autenticamente da memória-lembrança ou lembrança pura, como é o caso não só dos sonhos, mas também das experiências da paramnésia (déjà-vu), dos fantasmas e até mesmo da arte. Para Bergson, a lembrança pura ou o passado puro não são do domínio do vivido.

Segundo Gilles Deleuze é nesse ponto que se devem distinguir dois modos de reconhecer em Henri Bergson: o automático ou habitual e o atento. O primeiro, o automático, ocorre apenas quando se leva em conta o aspecto sensório-motor: "É um reconhecimento sensório-motor que se faz, acima de tudo, através de movimentos: basta ver o objeto para entrarem em funcionamento mecanismos motores que se constituíram e acumularam".[256] É o reconhecimento ligado à memória-contração, tal como descrito acima. Já o de segundo tipo é o que ocorre quando este o primeiro falha. Para entender este segundo tipo devem-se levar em conta outros fatores, pois o ato de reconhecer sofre uma mudança profunda. Segundo Deleuze: "Aí, desisto de prolongar minha percepção, não posso prolongá-la".[257] Os automatismos do sistema sensório-motor bem como da consciência podem ser relaxados, é o caso, por exemplo, no estado de sonho em que se está desinteressado da ação eficaz. O sonhador, mesmo quando seu sonho é induzido, está em estado de relaxamento da tensão do sistema nervoso que normalmente em vigília está sempre pronto a prolongar-se em uma reação apropriada. Por isso, lembranças esquecidas podem aparecer em sonhos com uma grande exatidão de detalhes. Em relação ao sonho, Bergson propõe duas situações extremas: a de um sonhador integral que jamais sairia das particularidades tomando as imagens por suas diferenças e a de alguém que ignora qualquer lembrança e preso, por isso, ao hábito só tomaria algo pelo que ela se assemelha: A primeira: "Um ser humano que *sonhasse* sua existência em vez de vivê-la manteria certamente sob seu olhar, a todo o momento, a multidão infinita de detalhes de sua história passada".[258]Já a segunda: "[...] aquele que, ao contrário, repudiasse essa memória com tudo o que ela engendra, *encenaria* (*jouerait*) sem cessar sua existência em vez de representá-

[256] Gilles Deleuze. *Cinema 2: A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2005, p. 59.
[257] Gilles Deleuze. *Cinema 2: A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2005, p. 59.
[258] Henri Bergson. *Matière et mémoire: essai sur la relation du corps á l`esprit*. Paris: Quadrige/ PUF, 2017, p. 172. Ver também, sobre esta temática do sonho, a conferência publicada na obra *A Energia Espiritual* intitulada *O sonho*. Para Bergson, as mesmas faculdades atuam tanto no sonho quanto na vigília, porém mais relaxadas no primeiro caso e mais tensas no segundo. O sonho é a vida mental integral, menos o esforço de concentração. O eu que sonha é um eu distraído, que relaxa. Henri Bergson. *L'Énergie Spirituelle*. Paris: Éditions Payot & Rivages, 2012, p. 115. Gilles Deleuze em seu *Imagem-Tempo* nos dá uma bela descrição dessa dinâmica do sonho em Bergson: "[...] as percepções da pessoa que dorme subsistem, porém no estado difuso de uma nuvem de sensações atuais, exteriores e interiores, que não são apreendidas por si mesmas, escapando à consciência. Por outro lado, a imagem virtual que se atualiza não se atualiza diretamente, mas em outra imagem, que desempenha o papel de imagem virtual atualizando-se numa terceira, ao infinito: o sonho não é uma metáfora, mas uma série de anamorfoses que traçam um circuito muito grande. Estas duas características estão ligadas. Gilles Deleuze. *Cinema 2: Imagem-tempo.* São Paulo: Brasiliense, 2005. p. 73.

la verdadeiramente: autômato consciênte [...]."[259] Esses são casos que na normalidade da vida, quando por exemplo o reconhecimento sensório-motor tem êxito, só são encontrados em penetração íntima, mas que somente em determinadas situações podem aparecer distintamente. Todos esses casos e experiências pertencentes ao segundo reconhecimento, não devem dar a entender que são meros defeitos psicológicos, mas "avatares do tempo". [260]

Assim, a partir de tudo que foi desenvolvido anteriormente, fica claro a importância de *Matéria e Memória*. Mas, muitos podem encontrar certa dificuldade em conciliar o tema da duração tal como se encontra em *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*, com a tese enunciada anteriormente pertencente à *Matéria e Memória*. Gilles Deleuze em seu comentário aposta em momentos diferentes do método, onde em um primeiro momento Bergson apresenta dualismos que diferem em natureza contra todas as teses que reduzem o mundo a meras diferenças numéricas no espaço: principal propósito da obra dos *Ensaios sobre os dados imediatos da consciência*. E depois, em um segundo momento, ele neutraliza esses mesmos dualismos em pró de uma unificação que só pode aparecer em um único tempo. Segundo Deleuze:

> A duração é tão-somente o mais contraído grau da matéria, e a matéria é o grau mais distendido da duração. Mas, do mesmo modo, a duração é como que uma natureza naturante, e a matéria é como que uma natureza naturada. As diferenças de grau são o mais baixo grau da Diferença; e as diferenças de natureza são a mais elevada natureza da Diferença. Já não há qualquer dualismo entre a natureza e os graus. Todos os graus coexistem em uma mesma Natureza, que se exprime, de um lado, nas diferenças de natureza e, de outro, nas diferenças de grau. É este o momento do monismo: todos os graus coexistem em um só Tempo, que é a natureza em si mesma. Como momentos do método, monismo e dualismo não estão aí em contradição, pois a dualidade valia entre tendências atuais, entre direções atuais, que levam para além da primeira viravolta da experiência. Mas a unidade se faz em uma segunda viravolta, em uma reviravolta: a coexistência de todos os graus, de todos os níveis, é virtual, somente virtual. O próprio ponto de unificação é virtual. [261]

Nota-se nesta bela solução que a duração comporta em coexistência todo tipo de gradação, cujo grau mais atualizado é a matéria. Assim, esta duração que ao mesmo tempo é uma multiplicidade contínua e heterogênea irredutível à uma multiplicidade numérica e espacial, ela é também coexistência temporal de intensidades ou de graus diferentes e irredutíveis entre si. Importante frisar, sem esta dupla irredutibilidade a duração perde tanto a sua consistência real quanto a sua coerência para o entendimento. Para concluir, pode-se agora completar as características desse tipo singular de multiplicidade: contínua, heterogênea, de

---

[259] Henri Bergson. *Matière et mémoire: essai sur la relation du corps á l`esprit*. Paris: Quadrige/ PUF, 2017, p. 172.
[260] Gilles Deleuze. *Cinema 2: Imagem-tempo.* São Paulo: Brasiliense, 2005. p. 135.
[261] Gilles Deleuze. *Bergsonismo*. São Paulo: Ed 34, 1999, p. 74 e 75.

fusão, de discriminação qualitativa, de diferenças de natureza, de irredutibilidade ao número no espaço e, também, de coexistência temporal de graus ou ritmos em um só e único tempo.

1.4.3 Da atualidade do possível à realidade do virtual

Contudo, ainda há o risco de conceber essa temporalidade como relativa ao possível ou, dito de outro modo, que toda novidade intrínseca à duração já seria possível antes de serem reais. Mas, ao tratar deste modo o tempo, perde-se necessariamente toda a novidade radical que Bergson quer lhe atribuir. David Lapoujade expõe do seguinte modo tal problemática:

> [...] se, como diz Bergson, "os estados profundos da nossa alma, aqueles que se traduzem por atos livres, exprimem e resumem o conjunto da nossa história passada", como saímos verdadeiramente do passado? Não estaremos submetidos à ideia de destino? Podemos conceber *um sentido de futuro* irredutível a qualquer passado? De onde ele tira a sua imprevisível suposta novidade, se ele provém do passado e é explicado por ele? Mais do que isso, não é o passado que, em Bergson, dá fundamento à totalidade do tempo, já que ele explica igualmente o presente e o futuro?[262]

Neste sentido, faz-se necessário a exposição de outra problemática envolvida na compreensão deste tipo singular de duração e da novidade que lhe é própria. Tal problemática pode ser expressa do seguinte modo: Como pensar a relação entre o possível e o real?

A importância desta questão é clara não somente para a filosofia de Henri Bergson, mas também para todo um desenvolvimento da ciência contemporânea. Para atestar tal importância basta citar a passagem do livro *O fim das certezas: tempo, caos e as leis da natureza* de Ilya Prigogine, ganhador do prêmio Nobel de química de 1977, onde aproxima a noção de novidade bergsoniana da de irreversibilidade do tempo da física:

> Certamente, não fui o primeiro a sentir que essa espacialização do tempo era incompatível tanto com o universo evolutivo que observamos quanto com a nossa experiência humana. Foi este, aliás, o ponto de partida do filósofo Henri Bergson, para quem 'o tempo é invenção ou não é absolutamente nada'.[...]. Bergson fala [...] do tempo como 'jorro efetivo de novidade imprevisível' de que é testemunha a nossa experiência da liberdade humana, mas também da indeterminação das coisas. Em consequência, o possível é 'mais rico' do que o real. O universo ao nosso redor deve ser compreendido a partir do possível, não a partir de um estado inicial qualquer do qual pudesse, de qualquer maneira, ser deduzido[263].

Nesta rica passagem, Prigogine nos apresenta a temática do tempo bergsoniano em relação a uma série de temas pertinentes: universo evolutivo, liberdade humana e

---

[262] David Lapoujade. *Potências do tempo*. São Paulo: N-1 edições, 2017, p. 20.

[263] Nesta passagem, Ilya Prigogine deixa claro sua orientação bergsoniana ao pensar o problema da irreversibilidade temporal associada a de invenção. Ilya Prigogine. *O fim das certezas: tempo, caos e as leis da natureza*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1996, p. 61. O problema do real e do possível será retomado mais adiante.

indeterminação no mundo objetivo. A introdução da noção de indeterminação na ciência (principalmente quando se estuda sistemas instáveis) obriga os cientistas a questionar a noção de "Leis da natureza". Se para a ciência clássica a noção de lei está ligada ao determinismo e à noção de tempo reversível (em função da universalidade das leis decorrente da ideia de um universo previsível, sendo o passado e o futuro intercambiáveis), com a introdução das noções de probabilidade e de irreversibilidade temporal abre-se no seio da natureza do espaço instrumentos conceituais para pensar o novo e a mudança em sua radicalidade. Para Prigogine, o universo não deve ser entendido a partir de um ponto de vista determinista, mas a partir da teoria do possível trabalhada por Henri Bergson. Contudo, só com esses elementos, fica difícil compreender o real alcance da tese bergsoniana, pois antes deve ser exposto como a lógica do real e do possível, tal como pensada classicamente, deixa escapar a novidade. Dito isto, cabe aqui uma exposição de como Bergson vai trabalhar essas noções a partir de um novo e preciso estatuto dado à temática do virtual. Mas antes, faz-se necessário diferenciar o possível do virtual.

A categoria de possível é trabalhada por Henri Bergson em sua conferência intitulada *O possível e o Real* (1930), publicada na coletânea *O pensamento e o movente*. Esta conferência, tem seu início com a radical afirmação de que persiste no universo uma incomensurável "criação contínua" e "imprevisível novidade".[264] E que tal imprevisibilidade, no que tem de novidade, é inabarcável para qualquer tentativa de "previsão" com base em possibilidades anteriores a seu acontecimento. Afirma Bergson: "Tento, em vão, me representar o detalhe daquilo que vai me acontecer: quão pobre, abstrata, esquemática é minha representação, em comparação ao acontecimento que se produz!".[265] O que está em jogo aqui é denunciar todo hábito de pensar a realidade como um simples fruto de possibilidades já dadas anteriormente ao seu acontecimento, como se as coisas fossem possíveis antes de serem reais. Para Bergson, há sempre algo "mais" [266] no possível do que na realidade, pois, junto à sua realidade, tem-se somado a ele o ato pelo qual de modo "retrógrado" coloca esse possível como já existindo no passado. Deste modo, este hábito de pensamento equivocado reduz a imprevisível novidade de um acontecimento a uma realização de possibilidades já dadas anteriormente. Um dos efeitos de tal hábito é o de atribuir o imprevisível a uma simples falha da consciência que deixou escapar algum detalhe, pois sempre se pode argumentar que algum elemento escapou à sua

[264] Henri Bergson. *La pensée et Le mouvant.* Genève: Éditions Albert Skira, 1946, p. 101.
[265] Henri Bergson. *La pensée et Le mouvant.* Genève: Éditions Albert Skira, 1946, p. 101.
[266] Gilles Deleuze realiza uma primorosa análise dos termos "mais" e "menos" no texto de Henri Bergson. Gilles Deleuze. *Bergsonismo*. São Paulo: Ed. 34, 1999, p. 10 e 11.

previsão. É sempre um desconhecimento dos dados, uma sutileza de algum detalhe, um gesto de algum personagem que escapa à consciência, mas que já estavam lá. [267]

Esse desenvolvimento faz eco com a obra *A evolução criadora* em que Henri Bergson analisa a clássica hipótese determinista. Esta hipótese parte da ideia de que uma inteligência sobre-humana, que tendo consciência da posição e velocidade dos átomos, poderia por meio do cálculo conhecer qualquer estado futuro do universo. Esta ideia, então, parte do pressuposto que o "todo está dado" e Bergson cita diretamente os trechos das formulações de Laplace, Du Bois-Reymond e Huxley:

> Laplace formulou com precisão: 'Uma inteligência que, em dado instante, conhecesse todas as forças de que é animada a natureza e a situação respectiva dos seres que a compõem, se fosse bastante grande para submeter esses dados à análise, abrangeria na mesma fórmula os movimentos dos maiores corpos do universo bem como os do átomo mais leve: nada seria incerto para essa inteligência, e tanto o futuro quanto o passado estariam diante de seus olhos'. E Du Bois-Reymond: 'Pode-se imaginar o conhecimento da natureza chegado a um ponto em que o processo universal do mundo fosse representado por uma fórmula matemática única, por um único e imenso sistema de equações diferenciais simultâneas, donde se deduzisse, para cada momento, a posição, a direção e a velocidade de cada átomo do mundo'. Huxley, a seu modo, exprimiu de uma forma mais concreta a mesma ideia: 'Se a proposição fundamental da evolução for verdadeira, a saber, que o mundo inteiro, animado e inanimado, é o resultado da interação mútua, segundo leis definidas, das forças possuídas pelas moléculas de que a nebulosidade primitiva do universo era composta, então também é certo que o mundo atual repouse potencialmente no vapor cósmico, e que uma inteligência suficiente poderia conhecendo as propriedades das moléculas desse vapor, predizer, por exemplo, o estado da fauna da Grãn-Bretanha em 1868, com tanta certeza quanto se diz o que acontecerá com o vapor da respiração em um dia de inverno'. [268]

Analisando tais formulações, Bergson pôde concluir, por exemplo, que a hipótese do "Gênio" ou do "Demônio" de Laplace só é possível se for tomado por pressuposto a ideia de um universo fechado, atemporal e totalmente determinado. Nesta ideia, toda distinção entre passado, presente e futuro torna-se uma ilusão, pois em seu fundamento está a consideração de que o passado bem como o futuro só podem ser apreendidos no presente de um instante por uma supra-consciência. O tempo torna-se totalmente estéril e sem duração, pois dado uma causa sempre se terá o mesmo efeito. Então, torna-se possível o estabelecimento de leis fixas que permitem a previsão, e um cálculo que permite antecipar os acontecimentos futuros. Neste procedimento, tem-se um tempo totalmente previsível com dimensões reversíveis entre si ou, dito de outro modo, é concebível a possibilidade de cálculos fixos que dariam conta de todo o passado e o futuro.

---

[267] Henri Bergson. *La pensée et Le mouvant.* Genève: Éditions Albert Skira, 1946, p. 102.

[268] Henri Bergson. *L'évolution créatrice*. Paris: Quadrige/PUF, 2013, p. 38 e 39. Os trechos citados por Bergson pertencem às respectivas obras: *Teoria analítica das probabilidades* (Laplace - 1812), *Sobre os limites do conhecimento da natureza* (Du Bois-Reymond - 1872) e *A história natural da criação* (Huxley - 1868).

Para Henri Bergson, tal determinismo se constitui a partir de uma abstração que leva em conta o "todo do universo" pensando-o como uma matéria totalmente inerte: “Por que, aliás, falar de uma matéria inerte onde a vida e a consciência se inseriram como num quadro? Com que direito põe-se o inerte de início?”.[269] Segundo Bergson, esse "direito" que é dado ao inerte é oriundo de nossa capacidade intelectual de conhecer e de perceber cuja função é justamente extrair da fluidez do real a estabilidade e a regularidade.[270] E complementa que para a vida prática do dia a dia não há nenhum problema com este mecanismo, pois a confusão só começa quando ele é utilizado para pensar problemas para o qual não foi feito: pensar a realidade em sua integralidade. Para Bergson, a integralidade do real lhe escapa, pois só enxerga da realidade o espaço, deixando de fora tudo que diz respeito à duração real. Surgem dois falsos problemas: um de ordem ontológica a partir da ideia de nada, e outro de ordem epistemológica com a ideia de desordem. Esses falsos problemas são oriundos da mesma ilusão que Bergson resume na seguinte formulação: “Ela consiste em crer que há menos na ideia de vazio que naquela de cheio, menos no conceito de desordem que naquele de ordem”.[271] A denúncia dessa ilusão não é uma questão secundária, ao contrário, ela é uma questão central para se compreender toda a força do pensamento de Henri Bergson. Para Vladimir Jankélévitch: “A crítica das idéias de desordem e de nada é a chave do bergsonismo”.[272] Faz-se necessário então a exposição desta crítica.

A ideia de nada surge quando se tenta responder às questões: Porque há o ser? Porque o ser e não o nada? Dessas indagações, na busca da origem do ser ou de sua causa primeira, pode-se retroceder de causa em causa ao infinito até a vertigem. Deste modo, para Henri Bergson, o nada é uma palavra sem sentido criada apenas para evitar esta vertiginosa proliferação de causas. Para ele, toda supressão absoluta é uma ilusão, pois, o que acontece de fato, é que não se encontra o que se deseja. E explica: “’Nada’ designa a ausência daquilo que nós buscamos, daquilo que desejamos, daquilo que esperamos” [273]. É na frustração que se escolhe focar, negligenciando assim as coisas que de fato se apresentam. Quando se buscam o que na verdade a palavra nada designa no mundo, encontra-se o todo. Afirma Bergson: “Isso significa dizer que a ideia de Nada, quando ela não é ideia de uma simples palavra, implica tanto matéria quanto à ideia de Todo, mais ainda, uma operação do pensamento” [274].

---

[269] Henri Bergson. *La pensée et Le mouvant.* Genève: Éditions Albert Skira, 1946, p. 102.
[270] A função da inteligência foi tratada no segundo capítulo desta primeira parte.
[271] Henri Bergson. *La pensée et Le mouvant.* Genève: Éditions Albert Skira, 1946, p. 110.
[272] Vladimir Jankélévitch. *Henri Bergson*. Paris: Press Universitaires de France, 1959, p. 200.
[273] Henri Bergson. *La pensée et Le mouvant.* Genève: Éditions Albert Skira, 1946, p. 107.
[274] Henri Bergson. *La pensée et Le mouvant.* Genève: Éditions Albert Skira, 1946, p. 109.

A denúncia da ideia de desordem vai ao mesmo sentido, pois é uma ilusão do mesmo gênero que a de nada. Para Bergson: "A desordem é simplesmente a ordem que se apresenta quando nós não buscamos. Não se pode suprimir uma ordem, mesmo pelo pensamento, sem fazer surgir outra." [275] Ocorre também o mesmo tipo de frustração do desejo em relação ao que se busca. Bergson sintetizou as duas ilusões no fato de se achar que se tem sempre menos onde na verdade há mais. Afirma Bergson: "Ela (a ilusão) consiste em crer que há menos na ideia de vazio que naquela do cheio, menos no conceito de desordem que naquele de ordem." [276] É a partir deste ponto que podemos voltar à questão da novidade em sua radicalidade. Para ele, as filosofias que se dedicam a estudar a novidade sempre padecem destas ilusões que escamoteiam outra mais sutil: "[...] a ideia de que o possível é menos que o real".[277] Deste modo, não atentando para este fato, tais filosofia concluem que a possibilidade antecede sua existência, que esgota-se a realidade ao pensar nas suas possibilidades, como se toda a realidade pudesse estar no possível antes mesmo que se realize.

Para Bergson, essa lógica só funcionaria no caso de sistemas fechados quando isolados da realidade concreta e integral. Importante notar que Henri Bergson vai se utilizar da noção de possibilidade no sentido, em que pensam a maior parte das filosofias e a nossa visão natural, ou seja, somente em relação a dados materiais e aos chamados sistemas fechados, como falados anteriormente. Para Bergson, essas filosofias quando falavam de indeterminação, pensam uma luta entre possíveis, e quando falam de liberdade, pensam em uma escolha entre possíveis. Será estudado com um pouco mais de ênfase este tema da liberdade no segundo capítulo da segunda parte deste estudo, quando for tratado da obra *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*, mas pode-se adiantar uma definição sumária. Para Bergson, tratar a liberdade a partir do dilema clássico determinismo/livre-arbítrio tem por consequência perder as reais dimensões do problema, pois ambos representam a liberdade como sendo uma mera deliberação sobre dados estáticos no espaço. Todo ato livre consiste em um processo dinâmico onde o eu e os seus motivos estão em um contínuo devir, em perpétua mudança. A real deliberação sobre algo, não é a escolha entre dois dados estáticos, pois o eu modifica-se à medida que os estados afetivos se penetram mutuamente em uma série dinâmica. Sobre esta modificação de nosso eu em uma série dinâmica, dirá Bergson: "Assim se forma uma série dinâmica de estados que se penetram

[275] Henri Bergson. *La pensée et Le mouvant.* Genève: Éditions Albert Skira, 1946, p. 109.
[276] Henri Bergson. *La pensée et Le mouvant.* Genève: Éditions Albert Skira, 1946, p. 110.
[277] Henri Bergson. *La pensée et Le mouvant.* Genève: Éditions Albert Skira, 1946, p. 110.

e se reforçam uns aos outros, chegando a um ato livre por uma evolução natural." [278] Pode-se voltar agora à denúncia bergsoniana das confusões promovidas por não se pensar corretamente sobre a ideia de possível.

Henri Bergson, para evitar confusões em relação ao possível, que segundo ele oscila sempre entre dois sentidos distintos: ou significa uma "ausência de impedimento" no sentido de que não há um obstáculo intransponível para que algo se realize; ou uma "preexistência sob forma de ideia", como se o real estivesse já pré-determinado enquanto ideia. Tem por necessário cada vez mais em sua obra distinguir o possível da noção de virtual. Muitas das críticas à ideia bergsoniana de indeterminação radical ou criação imprevisível, surgem justamente nesse ponto, pois não compreende com precisão o virtual. Por exemplo, tal falta de precisão está por detrás da ideia de que pensar a realidade como uma absoluta novidade e imprevisibilidade tem por consequência um mundo que recomeça sempre sem cessar de modo a impossibilitar que se reconheça qualquer mudança. Mas, tais críticas só permanecem de pé quando não se leva em conta a distinção entre o possível e a realidade do virtual.

De tudo que foi dito até o presente momento deste estudo, fica claro que a noção de virtual é uma peça chave para a compreensão rigorosa do pensamento de Henri Bergson, como também para responder a muitas críticas injustas ao seu pensamento. A importância do tema do virtual também é atestada pelos comentadores mais relevantes de sua obra. Segundo Vladimir Jankélévitch: "O bergsonismo é um nominalismo do virtual, um nominalismo paradoxal segundo o qual a duração, o movimento, a tendência podem ser objeto de um conhecimento particular, embora extra-lógico".[279] Segundo Gilles Deleuze: "Tal filosofia supõe que a noção de virtual deixe de ser vaga, indeterminada. É preciso que ela tenha em si mesma um máximo de precisão".[280] E também: "O virtual define agora um modo de existência absolutamente positivo. A duração é o virtual; e este ou aquele grau da duração é real à medida que esse grau se diferencia." [281] Para Frédéric Worms: "Mais exatamente ainda, as partes do tempo não são senão partes virtuais, cuja atualização supõe uma justaposição no espaço, que as retira de sua sucessão imanente." [282] Deste modo, é principalmente com problema do virtual que se percebe a originalidade deste pensamento não somente no nível dos conceitos, mas também no nível

[278] Henri Bergson. *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*. Paris: Presses Universitaires de France, 1948, p. 129. Todo o último capítulo desta obra versa sobre a liberdade no contexto da organização dos estados de consciência.
[279] Vladimir Jankélévitch. *Henri Bergson*. Paris: Press Universitaires de France, 1959, p. 218.
[280] Gilles Deleuze. *Bergsonismo*. São Paulo: Ed. 34, 1999, p. 75.
[281] Gilles Deleuze. *Bergsonismo*. São Paulo: Ed. 34, 1999, p.113.
[282] Frédéric Worms. *A concepção bergsoniana do tempo.* in: *Dois Pontos*: Temporalidade na filosofia contemporânea. Curitiba: UFPR, 2004. p. 136.

dos problemas. Neste sentido, estão errados os comentadores que interpretam o pensamento de Bergson apenas como uma filosofia que apresenta novos conceitos para responder a antigos problemas metafísicos. Enfim, a filosofia de Bergson não propõe apenas novos conceitos, mas também problemas inteiramente novos para a história do pensamento.

Então, retomando o argumento referido acima, contra a novidade e imprevisibilidade. Para Bergson, tal argumento em que a novidade é concebida como recomeços estanques, só se sustenta por se pensar ainda em termos de possibilidade sem levarmos em conta a virtualidade processual intrínseca a toda realidade. Como mostrado anteriormente, o possível já está determinado, mas permanece na irrealidade no sentido de um real fantasmático e latente, e quando se realiza é de modo que nada muda em sua determinação nem em sua natureza. Toda possibilidade é uma realidade sem existência onde o todo e as partes já se encontram como um dado. Contudo, nesse modo de pensar não há uma criação no sentido pleno do termo. Para Bergson, pensar em termos de criação no sentido pleno implica em pensar não em termos de realização de uma possibilidade, mas em termos da atualização de uma virtualidade. Deste modo, a criação bergsoniana é uma produção de radical inovação na atualização de uma ideia ou de uma forma, onde o virtual é real sem ser atual. Os termos atuais jamais se assemelham à virtualidade, apesar de estarem relacionados. Deste modo, o virtual não possui a realidade como oposição, já que possui tanta realidade quanto o atual. Na tentativa de distinguir o possível e o virtual e definir o processo de atualização, Pierre Lévy, em seu livro *O que é virtual?*, apresenta a fórmula: “O real assemelha-se ao possível; em troca, o atual em nada se assemelha ao virtual: responde-lhe”.[283] Gilles Deleuze resume bem este processo em seu comentário à Henri Bergson: "Em resumo, é próprio da virtualidade existir de tal modo que ela se atualiza ao diferenciar-se e que seja forçada a atualizar-se, a criar linhas de diferenciação para atualizar-se."[284] É neste sentido que se deve entender o título da obra ganhadora do nobel de literatura e considerada por muitos a principal obra de Bergson: *A evolução criadora*. Esta evolução bergsoniana vai do virtual ao atual, e não do possível ao real. A evolução sendo a própria atualização e esta atualização sendo a própria criação. [285]

---

[283] Pierre Lévy. *O que é virtual?* São Paulo: Ed. 34, 1996, p. 17.

[284] Gilles Deleuze. *Bergsonismo*. São Paulo: Ed. 34, 1999, p. 78.

[285] Segundo Gilles Deleuze: "Quando se fala em evolução biológica ou vivente, é preciso, portanto, evitar dois contra-sensos: ou interpretá-la em termos do 'possível' que se realiza, ou interpretá-la em termos de puros atuais. O primeiro contra-senso aparece, evidentemente, no pré-formismo. E, contra o pré-formismo, o evolucionismo terá sempre o mérito de lembrar que a vida é produção, criação de diferenças. [...]. Se retivermos tão-somente os atuais que terminam cada linha, estabeleceremos entre eles relações seja de gradação, seja de oposição. [...]. Com efeito, basta recolocar os termos atuais no movimento que os produz, relacioná-los à virtualidade que neles se atualiza, para ver que a diferenciação nunca é uma negação, mas uma criação, e que a diferença nunca é negativa, mas essencialmente positiva e criadora". Gilles Deleuze. *Bergsonismo*. São Paulo: Ed. 34, 1999, p. 79 à 82.

1.4.4 Arte e virtualidade

Fica claro que a experiência artística não pode ser reduzida a uma percepção já vivida de um antigo presente, pois, enquanto criação, ela extrapola os dados da atualidade. É deste modo que o artista em seu processo de criação promove o alargamento da percepção, permitindo acesso à duração e sua multiplicidade qualitativa e virtual. Agora, entendida essa dimensão virtual e sua irredutibilidade ao presente, pode-se tirar mais algumas conclusões que ressoam nos temas do alargamento da percepção e da intuição artística. A arte quando evidencia a dimensão virtual proporciona experiências de revivescência que torna perceptível a coexistência do passado com o presente[286], na medida em que arranca o espectador do mero estado de coisas de um já dado. Assim, deve-se ficar claro que o processo de criação artística nunca é uma simples realização de uma ideia acabada dada de antemão na mente do artista, e que, em um segundo momento, seria usada para moldar ou organizar uma matéria inerte. Tal processo de modo nenhum é semelhante à realização de uma causa final tal como pensou os estudos clássicos da arte. Neste sentido, a criação ou a invenção da atividade artística, de um modo geral, só pode ser plenamente entendida quando se leva em conta a sua dinâmica propriamente virtual. E, para compreender essa dinâmica deve-se estar atento às indicações dadas por Bergson sobre o esforço de invenção e o "esquema dinâmico", tal como trabalhados em seu estudo intitulado *O esforço intelectual* publicado na coletânea intitulada *A energia espiritual*.

Para Henri Bergson, o esforço de invenção na arte, exaltado por ele como sendo a "forma mais elevada do esforço intelectual" [287], só pode ser entendido como algo incorporal a ser materializado de algum modo pelo artista. Dito isto, é necessário notar que essa materialização é uma "resolução de um problema" [288], de uma problemática, ou seja, este

---

[286] Aqui, como não lembrar das experiências ligadas a arte narradas por Marcel Proust, em sua grandiosa obra *Em busca do tempo perdido*. Sobre estas experiências em Proust, é imprescindível o comentário de Gilles Deleuze *Proust e os signos*: "*Os signos da arte são os únicos imateriais*. É óbvio que a pequena frase de Vinteuil brota do piano e do violino, podendo, logicamente ser decomposta materialmente: cinco notas muito unidas, sendo que duas se repetem. Como em Platão, em que 3 + 2 nada explica. O piano aparece apenas como a imagem espacial de um teclado de natureza diferente, as notas surgindo como a 'aparência sonora' de uma entidade espiritual. 'Como se os instrumentistas estivessem, mais que tocando a frase, executando os ritmos por ela exigidos para aparecer...'". Gilles Deleuze. *Proust e os signos*. Rio de Janeiro: Forence-Universitária, 1987, p. 39. Para Anne Sauvagnargues: "O passado se destaca do presente empírico: aqui, Deleuze aplica à Proust uma leitura bergsoniana, compara Bergson e Proust deles dizendo que são profundamente platônicos. Os dois admitem certamente 'um tipo de passado puro', 'um ser em si do passado'. Anne Sauvagnargues. *Deleuze: L'empirisme transcendental*. Paris: Presses Universitaires de France, 2009, p. 93.

[287] Henri Bergson. *L'énergie spirituelle*. Paris: Éditions Payot & Rivages, 2012, p. 206.

[288] Henri Bergson. *L'énergie spirituelle*. Paris: Éditions Payot & Rivages, 2012, p. 206.

incorporal não é uma mera ideia determinada de antemão, pois é apenas um "esquema" problemático a ser trabalhado pelo artista em sua produção. Bergson descreve o processo artístico que vai do esquema à imagem da seguinte maneira:

> O escritor que cria um romance, o autor dramático que cria personagens, o músico que compõe uma sinfonia e o poeta que compõe uma ode, todos têm primeiramente no espírito algo de simples e abstrato, quero dizer, de incorporal. Para o músico ou o poeta é uma impressão nova que se trata de desdobrar em sons e em imagens. É, para o romancista ou o dramaturgo, uma tese a desenvolver em acontecimentos, um sentimento, individual ou social, a se materializar em personagens vivos. Trabalha-se sobre um esquema do todo e o resultado é obtido quando se chega a uma imagem distinta dos elementos. [...], a invenção literária e poética vai "do abstrato ao concreto", ou seja, em suma, do todo às partes e do esquema à imagem. [289]

Deste modo, Bergson descreve o sentido da invenção artística que vai do incorporal ao material, do esquema à imagem, do "todo às partes". Neste ponto, deve-se estar atento ao fato de que é um intenso dinamismo a marca a deste processo de criação descrito, pois, mais do que uma associação em superfície de imagens, o artista parte de um todo imaterial problemático em direção às partes. Por conta desse dinamismo, o todo não está dado anteriormente como possibilidade, pois ele é aberto e coexiste com as partes atuais, e é justamente por isso que ele é um esquema dinâmico. Este esquema não deixa de ser modificado ao mesmo tempo em que modifica as partes. Ele está é em si mesmo aberto, pois não é anterior nem posterior. Ele é a própria dinâmica da criação. Dirá Bergson sobre o esquema dinâmico:

> É dispensável, aliás, que o esquema permaneça imutável através da operação. Ele é modificado pelas próprias imagens que busca para se preencher. Às vezes não sobra mais nada do esquema primitivo na imagem definitiva. Na medida em que o inventor realiza os detalhes de sua máquina, ele renuncia em função de uma parte do que ele deseja obter, ou então ele obtém outra coisa. E, do mesmo modo, os personagens criados pelo romancista e pelo poeta reagem sobre a ideia ou sobre o sentimento que eles estão destinados a exprimir. Aí está sobretudo a parte de imprevisto; ela está, poderíamos dizer, no movimento através do qual a imagem retorna ao esquema para modificá-lo ou para fazê-lo desaparecer.[290]

Em função do processo descrito na citação acima, esse todo, que compõe um esquema dinâmico[291], que se deve aproximar da temática do virtual em Bergson. Neste sentido, Bergson

---

[289] Henri Bergson. *L'énergie spirituelle*. Paris: Éditions Payot & Rivages, 2012, p. 207.
[290] Henri Bergson. *L'énergie spirituelle*. Paris: Éditions Payot & Rivages, 2012, p. 207.
[291] Essa noção de esquema dinâmico é essencial para se entender a crítica bergsoniana do modo tradicional de conceber o problema da causalidade em termos de causa final e causa eficiente, Bergson expõe do seguinte modo: "Em vão nos objetaram da dificuldade de conceber a ação do esquema sobre as imagens. Aquela da imagem sobre imagem é mais clara? Quando dizemos que as imagens se atraem em em razão de sua semelhança, vai-se além da constatação pura e simples do fato? Tudo o que exigimos é que não se negligencie nenhuma parte da experiência. Ao lado da influência da imagem sobre a imagem, há a atração ou a impulsão exercida sobre as imagens pelo esquema. Ao lado do desenvolvimento do espírito sobre um único plano, em superfície, há o movimento do espírito que vai de um plano a outro, em profundidade. Ao lado do mecanismo de associação, há o mecanismo do esforço mental. As forças que trabalham nos dois casos não diferem simplesmente pela intensidade; elas diferem pela direção. Quanto a saber como elas trabalham, é uma questão que não é da alçada somente da psicologia: ela se liga ao problema geral e metafísico da

sempre lembra que o todo nunca é dado. Esta lembrança não significa que o Todo bergsoniano não existe, mas esclarece muito bem as suas reais condições. Tais condições dizem respeito ao fato que ele não pode ser confundido com nenhum sistema fechado, pois é uma virtualidade pura. Porém, a descrição de Bergson citada acima é mais rica do que aparenta, pois a expressão "fazê-lo desaparecer" permite ampliar bastante a questão e encontrar novas dinâmicas. Que o esquema inicial seja modificado é compreensível, mas como é possível que ele desapareça? Gilles Deleuze apresenta uma solução interessante. O todo mesmo no caso da destruição do esquema inicial não desaparece, mas entra em relação com forças do fora. Para ele, quando o todo está em relação com o fora o que se evidencia é o interstício entre as imagens e o que se passa entre elas. Em outros termos, não é mais um todo aberto em que o esquema contribui para a associação das imagens, mas um todo em relação ao fora cuja função agora é evidenciar a diferença irredutível entre elas. Aqui, tudo muda de figura, pois o tempo aparece diretamente em relações não-cronológicas e independente do movimento. De qualquer modo, deve-se ficar claro que o todo orienta a invenção artística, com ou sem esquema, sendo o aberto ou o fora, nunca é imutável ou fixo. Ele é sempre dinâmico, ou seja, não pode ser um sistema fechado, pois é constantemente modificado pelas próprias imagens durante o processo de criação. E mais ainda, ele não precisa ser dado como necessariamente anterior, pois muitos artistas só o entendem muito posteriormente à produção de suas obras. Mas esta posteridade é somente em função da consciência lenta do artista, pois em ato, este todo é coexistente à sua modificação ou, dito de outro modo, ele é a própria modificação. É importante nunca perder de vista que esta coexistência entre o atual e o virtual de modo nenhum autoriza que um possa ser reduzido ao outro.

Mas, é sempre possível tentar reduzir toda a obra de arte a um dado atual qualquer. Um exemplo de redução bastante recorrente diz respeito ao plano técnico. Ora, o plano técnico é apenas um elemento que o artista adquire lhe permitindo trabalhar o material mais facilmente. Assim, é importante nunca confundir o trabalho técnico com o que é propriamente artístico ou estético. O plano técnico, quando é levado em conta por Henri Bergson no modo como pensa a

---

causalidade. Entre a impulsão e a atração, entre a 'causa eficiente' e a 'causa final' acreditamos haver algo de intermediário numa forma de atividade de onde os filósofos tiraram pela via do empobrecimento e da dissociação, passado pelos dois limites opostos e extremos, a ideia de causa eficiente de um lado, a ideia de causa final de outro. Essa operação, que é a mesma da vida, consiste numa passagem gradual do menos realizado ao mais realizado, do intensivo ao extensivo, de uma implicação recíproca das partes à sua justaposição. O esforço intelectual é algo desse gênero. Analisando-o, aproximamo-nos tanto quanto possível, pelo exemplo mais abstrato, e por conseguinte, o mais simples, dessa materialização crescente do imaterial que é característico da atividade vital." Henri Bergson. *L'énergie spirituelle*. Paris: Éditions Payot & Rivages, 2012, p. 221.

experiência artística, é sempre secundariamente em relação ao plano propriamente criativo. É o que se pode notar nas palavras abaixo:

> [...], é necessário que o escultor conheça a técnica de sua arte e saiba tudo que se possa aprender: esta técnica concerne sobretudo àquilo que sua obra terá de comum com outras; ela é comandada pelas exigências da matéria sobre a qual opera e que se impõe a ele como a todos os artistas; ela interessa, na arte, nisto que ela é repetição ou fabricação, e não a própria criação.[292]

Assim, aquilo que Bergson entende por arte não se reduz a uma técnica musical qualquer com seus desenvolvimentos e nem mesmo o trabalho ligado à matéria. Quando se leva em conta apenas a técnica de um determinado artista, deixa-se escapar aquilo é próprio da sua criação singular, pois apenas se evidencia aquilo que nele pode ser encontrado de modo geral em outros músicos e totalmente determinado a um contexto, seja ele natural, histórico ou social. Nesse modo bergsoniano de pensar a arte, a música é tomada em seu devir, de modo que recusa a tratar a expressão sonora apenas em termos de progressos ou de desenvolvimentos técnicos. As leis técnicas de produção ligadas à exigência da matéria não param de variar historicamente e geralmente sofre interferências da ciência. Por exemplo, no caso da música quase sempre esta intervenção corresponde à busca de padrões específicos oriundos da matemática[293]. Da perspectiva proposta por Bergson, o plano técnico, quando considerado, é sempre secundário em relação à expressão criadora. Para ele, o que de ser considerado é o movimento singular que escapa aos mecanismos generalizantes e repetitivos. Na atividade propriamente artística, o todo da composição estética, o seu esquema, diferente em cada tipo de arte e também singular em cada músico considerado, recobre ou absorve o plano de organização técnica. A música e a arte, de um modo geral, são consideradas por Bergson a partir de tal plano criativo, ou seja, a partir da própria coexistência entre o todo, tomado como esquema dinâmico, e a sensação composta[294], nunca a partir da técnica.

Assim, antes de ir para o próximo capítulo, deve-se fazer um breve resumo de tudo que foi estudado até aqui no contexto da arte. Primeiramente estudamos o que Bergson entende por

---

[292] Henri Bergson. *La pensée et Le mouvant.* Genève: Éditions Albert Skira, 1946, p. 104.

[293] Esta relação entre música e matemática remonta a uma história bem longa, é o que podemos constatar com a ideia de música das esferas. Segundo Roger J. V. Cotte: "Compreende-se, (…), o pensamento de Pitágoras, segundo o qual a estrutura da música permitiria e bastaria para explicar a estrutura do Universo. O estudo da música tornava-se, em consequência, a chave do conhecimento do Cosmo. De acordo com um de seus discípulos: '(…) ele demonstrava que o que há de mais elevado na música pode ser melhor apreendido pela inteligência através dos números do que pelos sentidos, através dos ouvidos'. Esta relação entre as matemáticas e a música e, em seguida, por via de consequência, entre a astronomia ou a astrologia e a música (…)". Roger J. V. Cotte. *Música e Simbolismo: ressonâncias cósmicas dos instrumentos e das obras.* São Paulo: Editora Cultrix, 1990.

[294] Sensação, aqui, de modo algum pode ser confundida com uma percepção, ela é um puro percepto que orienta as condições de nossa experiência. Cf. *La perception du changement.* In: Henri Bergson. *La pensée et le mouvant*. Genève: Éditions Albert Skira, 1946, p. 141. Para Bergson, um conceito não pode ser abstrato, pois deve ser talhado sobre a própria coisa e somente a ela estar relacionado.

alargamento ou ultrapassamento da percepção, que permite um deslocamento das determinações do contexto natural, histórico ou social, ou seja, de nossa condição humana. Condição esta que quando ultrapassada pela intuição artística, por exemplo, promove uma reversão da marcha habitual do trabalho do pensamento, que quando conduzida apenas pela inteligência está voltada para ação na matéria sólida. Então, esta reversão nos permite ter acesso à dimensão da duração própria da realidade. Depois, empreendemos o estudo desta duração propriamente dita, evidenciando não somente seu aspecto de continuidade e heterogeneidade, que permite pensar o movimento sem reduzi-lo à justaposição espacial e às diferenças de grau, deixando claras as diferenças de natureza. Mas, também, em seu aspecto de coexistência temporal onde temos na realidade uma dimensão atual dada e coextensiva a ela uma dimensão virtual de irreversibilidade temporal que nos permite pensar a novidade. Deste modo, o esforço inventivo da arte evidencia esta coexistência do atual com o virtual, ou seja, da matéria dada e da criação em devir.

1.5 **Claude Debussy: "uma música da duração"**

1.5.1 Continuidade e descontinuidade

Faz-se necessário agora retornar ao problema da interseção entre Claude Debussy e Henri Bergson apontado no primeiro capítulo desta parte: como relacionar a continuidade bergsoniana da duração com os descontínuos e irregulares ritmos de uma melodia hesitante e dispersa presente no *Prélude* de Claude Debussy? No primeiro capítulo, foi feita a referência à noção de bergsonismo musical cunhada por Theodor W. Adorno e, diante do que foi estudado nos três capítulos anteriores, pode-se perceber a insuficiência de sua formulação para expressar a interseção de Bergson com Debussy. Pois, ao apresentar o bergsonismo musical em função do reconhecimento consciente da melodia, de uma organicidade do movimento, Adorno negligencia todo desenvolvimento da duração para além dos quadros psicológicos que se deu origem principalmente a partir de *Matéria e Memória*.

Também foi visto que Vladimir Jankélévitch ao evidenciar a novidade da música de Claude Debussy, concluía, pelo menos em *Debussy et le mystère de l'instant* e em *A música e o inefável*, que esta música não é bergsoniana. Na primeira obra, Jankélévitch afirma que Debussy não é bergsoniano sendo Gabriel Fauré o verdadeiro músico do devir contínuo. Para ele: "Como colocar em paralelo Debussy e Bergson? O verdadeiro bergsoniano, a considerar apenas o tempo, não foi Debussy, mas foi Gabriel Fauré, [...]. A 'melodia da vida interior' que

nos fala o *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*, é Fauré quem percebe o fluxo fluido, [...]. "[295] Para o autor, Debussy apresenta, tanto na organização quanto nas melodias, uma fragmentação que leva necessariamente à imobilidade, concluindo que esta música representa o mistério do instante. Mas, nesta mesma obra, levanta-se a seguinte questão: "Esta contradição, esse paradoxo da continuidade descontinuidade, não é esse o mistério mesmo de Debussy? Não é, afinal de contas, toda ambiguidade desta duração bergsoniana que nós opomos, no entanto à imobilidade debussysta?" [296] Tal questão também aparece em *La vie et la mort dans la musique de Debussy*:

> É preciso dizer que Debussy supera a alternativa do contínuo e do descontínuo. Um devir contínuo progride graças aos instantes descontínuos que o propulsionam: mas estes instantes infinitesimais são inumeráveis; uma mudança contínua resulta das mutações intermitentes que a colocam em marcha: mas estas mutações imperceptíveis são infinitas... não está aí, afinal de contas, toda a ambiguidade da duração bergsoniana?[297]

Deste modo, segundo o que foi reproduzido acima, é correto afirmar que, se a alternativa entre continuidade e descontinuidade está definitivamente superada na música de Debussy, em Bergson ela só pode ocorrer a título de uma ambiguidade. Mas, a ideia de uma ambiguidade parece deixar dúvidas quanto à consistência dos "heterogêneos" que funcionam de modo efetivo numa multiplicidade de fusão contínua. Para se compreender este problema é necessário ter em

---

[295] Vladimir Jankélévitch. *Debussy et le Mystère de l'instant*. Paris: Plon, 1976, p. 118. Jankélévitch, em vários momentos de sua obra vai desenvolver a diferença entre Gabriel Fauré e Claude Debussy: "[...] pois é Gabriel Fauré, o músico da melodia En sourdine, que o silêncio é uma pausa e um oásis encantado na continuação do barulho. Em Debussy, ao contrário, este oásis seria ainda o oásis do riso humano, dos poemas e das canções no silêncio eterno do deserto. Este oásis é o próprio mundo, este oásis é o espaço da natureza vivente e da arte, cercado pela noite dos espaços infinitos. O não-ser antecedente e o não-ser terminal, circunscrevendo a insularidade do ser, isolando a positividade do mundo e da vida. Uma luz esmagadora se concentra sobre esta positividade. Esta positividade é um mistério de presença total, e não de penumbra. Quando os dois silêncios se aproximam um do outro ao infinito sem no entanto se tocar, eles comprimem e encurtam ao infinito seu entre-dois, mas não o anulam." Vladimir Jankélévitch. *Debussy et le Mystère de l'instant*. Paris: Plon, 1976, p. 282.

[296] Vladimir Jankélévitch. *Debussy et le Mystère de l'instant*. Paris: Plon, 1976, p. 220.

[297] Vladimir Jankélévitch. *La vie et la mort dans la musique de Debussy*. Apud. Eduardo Socha. *Bergsonismo Musical - o tempo em Bergson e a noção de forma aberta em Debussy*. (Dissertação de Mestrado). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2009, p. 22. Esta dissertação é de extrema importância para o nosso estudo, mas discordamos apenas da compreensão dos exemplos musicais de Bergson como sendo da ordem da metáfora. Segundo Eduardo Socha em sua dissertação: "O que parece ter animado críticas à metáfora bergsoniana dessa natureza é a assimilação, a nosso ver indevida, do conteúdo específico da metáfora como fator essencial de produção da melodia, ou seja, uma assimilação da metáfora dissociada de seu próprio valor como metáfora, cujo propósito é antes oferecer a impressão do que a expressão direta de uma realidade". Eduardo Socha. *Bergsonismo Musical - o tempo em Bergson e a noção de forma aberta em Debussy*. (Dissertação de Mestrado). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2009, p. 92. Mas, como ainda será tratado neste estudo, tratar esses exemplos como metáforas não livra Bergson das críticas de seus opositores. Pensar nesses termos, como se Bergson apenas quisesse sugerir ou dar uma impressão mediante a utilização de metáforas, transforma seus exemplos em meras ilustrações para seu pensamento. Pensar deste modo, perde-se o essencial, a relação absoluta entre movimento-matéria-imagem e a coexistência absoluta de todos os graus da duração, sendo a matéria apenas o grau mais inferior.

mente que para jankélévitch a música de Debussy expressa o mistério do instante, e, para ele, há uma espécie de conjunto formado por instantes descontínuos que devem a todo custo ser compatibilizada com o fluxo da concepção que Bergson faz da duração, e assim, tal compatibilização só pode aparecer como ambiguidade. Para Jankélévitch trata-se da eternidade de um instante: "[...] cada Prelude imobiliza um minuto da vida universal das coisas, um momento da história do mundo, e ele chega a esta vida universal na *aeternum Nunc* de um corte vertical, ou seja, fora do devir e de toda sucessão, [...]" [298] No limite, esta descontinuidade leva à imobilidade de Parmênides. Pode-se, então, dizer que a explicação de ambiguidade para esta problemática é da própria filosofia de Jankélévitch, na medida em que esta possui a intenção de, cada vez mais, forçar a filosofia bergsoniana, ou pelo menos sua interpretação desta, a expressar uma espécie de síntese entre esta ideia de instante e a de duração. Deste modo, tal síntese entre a continuidade temporal e a descontinuidade de instantes só pode aparecer como ambiguidade. Jankélévitch não abandona a ideia de instantes imóveis e de uma totalidade orgânica e quer encontrá-las a todo custo na filosofia de Bergson. Ele já havia lidado com este problema da relação entre o músico e o filósofo desde o seu primeiro livro, o comentário intitulado *Henri Bergson* no capítulo *Totalidades orgânicas*. Explica Jankélévitch a imanência mútua das partes em uma totalidade:

> Esta imanência mútua, a qual nosso entendimento tem horror, nossas artes buscam ao contrário imitar, mas nenhuma consegue melhor que a música, sem dúvida porque a música, graças à polifonia, possui mais meios que qualquer outra arte para exprimir esta interpenetração íntima dos estados da alma. A polifonia não permite conduzir paralelamente várias vozes superpostas que se exprimem simultaneamente e se harmonizando entre elas enquanto permanecendo distintas e mesmo opostas? Nos lembram o misterioso prelúdio de *Pelléas* onde no décimo oitavo compasso Debussy coloca o tema de Golaud e o tema de Mélisande, expressando a união trágica que se interpõe entre esses dois destinos. [...] Assim faz a vida interior à todo momento: ela associa em contrapontos paradoxais experiências que nos parecem sem ligação, de modo que cada uma delas testemunhe sobre a pessoa inteira. [299]

[298] Vladimir Jankélévitch. *Debussy et le Mystère de l'instant*. Paris: Plon, 1976, p. 290 e 291.

[299] Vladimir Jankélévitch. *Henri Bergson*. Paris: Presses Universitaires de France, 1959, p.9. Esse horror do entendimento em relação à música é explicado nesta bela passagem da obra *A música inefável* de Jankélévitch: "O universo musical, ao não significar nenhum sentido em particular, está, em primeiro lugar, no ponto antípoda de qualquer sistema coerente. O filósofo que reflete sobre o mundo aspira, pelo menos, à coerência, tratando de resolver as contradições, de reduzir os irredutíveis, de integrar o mal da dualidade ou da pluralidade: a música ignora essas preocupações por não possuir ideias que devam concordar logicamente umas com as outras. A própria Harmonia é menos síntese racional dos opostos que simbiose irracional dos heterogêneos. Não é uma harmonia, segundo Platão, o que permite integrar entre si, em perfeita concordância, as virtudes contraditórias? A coincidência vivida dos opostos é o regime cotidiano, ainda que incompreensível, de uma vida repleta de música. Essa, como o movimento e a duração, é um milagre contínuo que, a cada passo, cumpre o impossível. As vozes superpostas na polifonia realizam igualmente uma *concordia discors* da qual só a música é capaz. Isto porque a articulação inteligente baseada na reciprocidade, o encaixe da objeção e da refutação, o encadeamento de perguntas e respostas no diálogo diferem do sincronismo das vozes heterogêneas em contraponto tanto quanto a "harmonia" da engrenagens se distingue da harmonia musical." Vladimir Jankélévitch. *A música e o inefável*. São Paulo: Perspectiva, 2018, p. 65 e 66.

Neste sentido, por conta da noção de instante e de totalidade, ele pôde comparar o tipo de totalidade bergsoniana com a polifonia musical. Nesta obra, ele afirma que a pluralidade das experiências está em imanência mútua assim como as vozes que se exprimem simultaneamente e se harmonizam sem perder sua distinção. Sim, mas não se deve parar neste ponto, em Bergson como já foi apontado, há sempre movimento seja em uma monofonia com suas vibrações seja em uma mínima existência de uma onda sonora com sua qualidade timbrística ou qualquer outra qualidade material. O que conta é a identidade entre matéria e movimento, sem que haja qualquer privilégio da matéria sonora em relação a outras qualidades. Assim, a polifonia não é uma forma privilegiada, ela é avançada demais e só deve valer pela sua variedade em cada caso, ou seja, como cada músico singularmente faz com que um elemento de uma melodia intervenha e enlace a outra.

Em Bergson, não há uma descontinuidade de instantes ou muito menos um contínuo que ambiguamente "é uma descontinuidade ao infinito" [300]; no máximo, e com toda precisão, só se pode falar em "uma série de saltos indivisíveis" [301]. Todo corte totalmente imóvel ou um instantâneo de eternidade é uma ilusão, pois na realidade só há séries de cortes móveis ou saltos indivisíveis. Tal pensamento só se torna compreensível se for abandonada a ideia de uma totalidade orgânica em detrimento de uma totalidade dinâmica e em mudança, como já foi apontado anteriormente quando se tratou da noção de virtualidade. Neste ponto deve-se operar uma inversão que escapa a Vladimir Jankélévitch apesar de toda sua herança bergsoniana. Explica Gilles Deleuze essa inversão bergsoniana: "Portanto, é toda comparação clássica que muda de sentido, e não é o todo que se fecha à maneira de um organismo, mas o organismo é que se abre a um todo e à maneira desse todo virtual." [302] É neste sentido que o todo nunca é um conjunto dado, pois ele nunca se fecha totalmente, é um contínuo composto ao infinito por cortes móveis ou uma série de saltos indivisíveis.

É justamente esse todo dinâmico, nunca fechado e sempre em perpétua mudança, que deve ser reivindicado para a música em geral. Ele é sempre virtual, comportando, em função do caso, todo tipo de conciliação entre uma continuidade que comporta heterogeneidade sem que seja, ao mesmo tempo, totalmente descontínua.[303] No caso de Debussy, como apresentado

[300] Vladimir Jankélévitch. *Henri Bergson*. Paris: Presses Universitaires de France, 1959, p 40.
[301] Henri Bergson. *A evolução criadora*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979, p. 269.
[302] Gilles Deleuze. *Bergsonismo*. São Paulo: Editora 34, 1999, p. 85.
[303] Em todos esses pontos pode-se aplicar à música o que Gilles Deleuze diz sobre a proliferação de interstícios no cinema: "Logo, os interstícios proliferam por toda a parte, na imagem visual, na imagem sonora, entre as duas. Não é o mesmo que dizer que o descontínuo prevalece sobre o contínuo. Ao contrário, os cortes ou as rupturas, no cinema, sempre formaram a força do contínuo. Acontece, porém, o mesmo no cinema e na matemática: ora o corte, dito *racional*, faz parte de um dos conjuntos que ele separa (fim se um ou começo do

anteriormente, o contínuo e o descontínuo se conciliam a partir de cortes irracionais segundo relações de tempo não-cronológicas, não-pulsadas ou amorfas. Não é o eterno agora de um instante fugidio, mas é o tempo "em estado puro" que aparece diretamente na música de Claude Debussy. Segundo Pierre Boulez: "Não é só a impressão do instante, do fugidio a que procuraram reduzi-lo, mas, no fundo, uma concepção relativa e irreversível do tempo musical e, indo mais longe, do universo musical." [304] Deste modo, a partir de tudo que já foi desenvolvido nos capítulos anteriores sobre a trama conceitual de Henri Bergson e o pouco que já foi visto sobre a música de Claude Debussy, fica claro que é em torno do tema da duração que os dois pensadores podem entrar em relação. Dito de modo mais específico é totalmente real a relação da duração bergsoniana com uma música onde ouvimos cortes móveis de uma melodia esparsa produzida a partir de um espaço-tempo liso. É esse alisamento do espaço-tempo, tão presente nesta música, que está na origem da impressão de ausência total de melodia como se tratasse de uma descontinuidade forçada, fruto de uma colagem a esmo e sem qualquer possibilidade de continuidade. Sobre este ponto, é importante lembrar que, como já foi desenvolvido no início deste capítulo, o *Prélude* de Debussy só pode ser compreendido a partir de uma escuta totalmente irredutível a um ângulo de audição que toma por critério uma sintaxe pré-estabelecida e uma forma fixa. [305]

Dito isto, deve-se agora apresentar como Debussy explora em seu *Prélude* uma nova concepção musical que ganha sua consistência ao proporcionar a descentralização das funções orgânicas do tonalismo, não só a partir das novidades apresentadas no campo da altura, da duração, mas, principalmente nos timbres que promovem uma nova respiração à composição. Como fora apontado, a obra *Prélude à l'après-midi d'un faune* marca, na obra de Debussy, o início de um projeto que realiza um novo modo de pensar a composição sonora. No *Prélude*,

---

outro), é o caso do cinema clássico. Ora, como no cinema moderno, o corte tornou-se interstício, é irracional e não faz parte de nenhum dos dois conjuntos, sendo que um não tem fim, nem o outro começo: [...]. Nunca o contínuo e o descontínuo se opuseram no cinema, [...]. O que se opõe, ou pelo menos se distingue, são antes duas maneiras de conciliá-los, conforme a mutação do todo. [...]. Enquanto o todo é a representação indireta do tempo. o conjunto concilia-se com o descontínuo sob forma de pontos racionais e conforme relações comensuráveis [...]. Porém, quando o todo se torna a força do fora que entra no interstício, então ele é a apresentação direta do tempo, ou a continuidade que se concilia com a sequência de pontos irracionais, segundo relações de tempo não-cronológicas. Gilles Deleuze. *Cinema 2: Imagem-tempo.* São Paulo: Brasiliense, 2005. p. 218 e 219.

[304] Pierre Boulez. *Apontamentos de aprendiz*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995, p. 309.

[305] Apesar de seu pessimismo Theodor W. Adorno percebe bem esse ponto: "A quem quer que esteja formado na música alemã e austríaca é familiar já em Debussy uma sensação de decepcionada expectativa. O ouvido permanece tenso e atento, durante toda a obra, para que 'isso chegue'; tudo aparece como um prelúdio, um preâmbulo que precede à verdadeira realização musical. É um 'epodo' que não chega. O ouvido deve orientar-se de maneira diferente para compreender exatamente Debussy, para entendê-lo, não como um processo de tensões e resoluções, mas como uma justaposição de cores e superfícies, como a de um quadro." Theodor W. Adorno. *Filosofia da nova música*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974, p. 144.

não se encontra mais uma sintaxe pré-estabelecida regulando os equilíbrios das formas tradicionais, mas de uma sintaxe em devir que dá testemunho ao nascimento de uma nova música acentrada e em desequilíbrio formal. Todo esse movimento libera um intenso trabalho sobre o material sonoro, pois não somente, as relações tonais entre as notas e o ritmo com seus andamentos variam aberrantemente, mas também o trabalho do timbre ganha importância. Todos esses elementos em conjunto contribuem para uma dispersão e uma fragmentação do tema impossibilitando assim os encadeamentos e desenvolvimentos formais ortodoxos do tonalismo.

É compreendendo adequadamente como Claude Debussy trabalha principalmente o ritmo e os timbres, que a relação com Henri Bergson se verifica. O complexo trabalho sonoro que Debussy empreende sobre estes dois elementos que, trazidos para o primeiro plano na composição interferem, desequilibram e deslocam as formas canônicas em direção a uma fenda ou abertura criadora. Claro que os elementos mais tradicionais como a melodia e a harmonia não desaparecem e recebem uma nova compreensão. O próprio Debussy vai criar a noção de "melodia contínua", que será estudada mais adiante. E, também, a harmonização de um tema pode ocorrer com encadeamentos não ortodoxos e fora dos quadros tradicionais do tonalismo. No *Prélude*, por conta dessas inovações, imprevisíveis sequências harmônicas parecem reivindicar o direito de serem livres de toda determinação das regras canônicas. Segundo Roland Candé: "Não há mais diferença harmônica fundamental entre os tipos de acordes, mas apenas uma diferença de timbre; as sétimas e as nonas se encadeiam, assim como os acordes perfeitos." [306] Deste modo, em Debussy, os encadeamentos de acordes seguem direções tão diferentes e inabituais que perdem suas funções harmônicas que tradicionalmente eram consideradas como essenciais, ganhando funções de timbres. Claro que é sempre possível encontrar atitudes que buscam restaurar uma unidade da obra a partir de relações mais tradicionais como faz Jean Barraqué em seu comentário em relação à harmonia: “[...], uma profunda unidade da linguagem salva a obra do disparate. É preciso buscar o segredo desta unidade na relação de uma sequência fundamental que assume todo o curso estrutural da partitura. Claramente, esta sequência aparece na harmonização do tema [...]”. [307]Mas, a grande novidade desta música só se evidencia quando se busca um foco diferente dessa busca por uma unidade, principalmente quando se utilizam critérios que só podem ser aplicados à obras baseadas em procedimentos tonais. Cada vez mais, não somente no *Prélude*, mas nas obras que

[306] Roland Candé. *História universal da música*. Volume 2. São Paulo: Martins Fontes, 1994, p. 203.
[307] Jean Barraqué. *Debussy*. In: Collections Microcosme. Solféges. France: Éditions du Seuil, 1962, p. 89.

o seguem, a melodia e a harmonia, que tradicionalmente eram utilizados para garantir a unidade do sistema, perdem a primazia e novos elementos sonoros podem despontar na composição.

Entender este processo é de extrema importância, contudo deve-se fazer um pequeno esclarecimento sobre o material sonoro. A música, sendo sonora, tem o som como sua condição, desde que este som não fique restrito ao que se convencionou chamar de nota. A matéria sonora por si só não é a obra, há todo um trabalho espiritual de criação que intervém na materialidade previamente escolhida. Não entender esta matéria como condição é o que pode estar na base da dificuldade de se considerar o ruído e o silêncio como outras condições possíveis da música.[308] Cada vez mais na música ocidental o ruído deixa de ser uma mera interferência para se tornar parte constitutiva da composição. Do mesmo modo o silêncio, desde que este não seja confundido com um puro nada. De todo modo é importante frisar que toda repartição entre som, ruído e silêncio pode ser culturalmente determinado, em cada sociedade esta repartição corresponde a um jogo entre: escolha do compositor, julgamento perceptivo (som agradável/ruído desagradável) e definição física.[309] Neste estudo, muito já foi esclarecido sobre estas três situações, faltando apenas apresentar mais alguns detalhes relevantes. O som, em sua condição física, é uma onda em vibração e em propagação, mas ele está longe de poder ser representado por uma simples onda. Ele se divide, no mínimo, em quatro propriedades: duração, altura, intensidade e timbre. A duração, neste aspecto, é a capacidade de diferenciar sons curtos e longos; a altura, sons graves e agudos (a escala de notas perceptíveis se encontram entre esses dois limites); a intensidade, sons fracos e fortes; e o timbre, que é a propriedade mais complexa e qualitativa, o modo como se percebe a singularidade das ondas sonoras. De um modo geral, as músicas ditas tonais que antecedem a Debussy estão focadas na duração e na altura, propriedades que são mais fáceis de receberem um estriamento. Neste período, como já foi abordado, o ritmo era orientado para um pulso bastante regular para facilitar os

---

[308] Sobre som, ruído e silêncio: "Aquilo que cremos ser o silêncio é, na realidade, um ruído. Sem dúvida, Cage apercebeu-se disso, visto que declara: 'Graças ao silêncio, os ruídos entraram definitivamente na minha música'. As experiências permitem 'que o silêncio de uma partida de xadrez apareça como aquilo que realmente é: um silêncio pleno de ruídos'. Sabemos também o que significa a sua obra 4' 33" (1954), durante a qual o pianista, por várias vezes, aproxima e retira as suas mãos do teclado, sem nunca tocar uma única nota, o que leva o auditor a tomar atenção aos ruídos da sala. Quer a lenda que, aquando da estreia mundial de 4' 33", a janela aberta tenha deixado entrar o canto dos pássaros da floresta vizinha… [...] Com Debussy, o silêncio parece assumir um novo valor: 'Servi-me - [...] - de um meio que me parece bastante raro; ou seja (não se ria) do silêncio como agente de expressão, e talvez como maneira de fazer valer a expressão de uma frase'. Esses silêncios escutamo-los porque, no interior da obra, tornam-se o fundo necessário sobre o qual o acontecimento sonoro se destaca. Mais tarde, Boulez verá na música, seguindo o exemplo de Webern, 'um contraponto de som e silêncio". Jean-Jacques Nattiez. Verbete Som/ruído. In: Ruggiero Romano (Diretor). *Enciclopédia Einaudi - Volume 3 - Artes - Tonal/Atonal*. Porto: Imprensa Nacional - Casa da moeda, 1984, p. 213 e 214.

[309] Jean-Jacques Nattiez. Verbete Som/ruído. In: Ruggiero Romano (Diretor). *Enciclopédia Einaudi - Volume 3 - Artes - Tonal/Atonal*. Porto: Imprensa Nacional - Casa da moeda, 1984, p. 215 e 216.

desenvolvimentos melódicos e harmônicos mais importantes para o tonalismo. E por conta disso, há até quem defina o ritmo apenas como sendo "uma pulsação regular em que se insere a melodia e a harmonia". Mas, a partir de Debussy, como já foi apontado, o ritmo começa a se libertar desses quadros e começa alcançar uma dimensão não-pulsada ou amorfa, assim como também o timbre começa a despontar na composição. É todo esse movimento na música, que como será evidenciado, é chamado de emancipação do som, que no caso da música erudita, corresponde a tirar o timbre das sombras. Pode-se considerar Claude Debussy como um pioneiro em tal procedimento.

1.5.2 O colorido intenso

Faz-se necessário olhar mais de perto as inovações produzidas por Claude Debussy em relação ao timbre. É neste trabalho de descentramento do complexo sonoro harmonia/melodia que se deve encontrar a consistência da obra de Debussy, e não como uma nova estrutura linguística pautada em unidades fixas retiradas de um elemento qualquer. O que está em jogo aqui é o que se convencionou chamar de: emancipação sonora. Dito de outro modo, o som que era apenas um suporte para a composição passa a ser a própria música. Este tema possui grandes consequências para a arte musical que lhe é subsequente, tanto para a música eletroacústica no campo erudito quanto para o jazz e suas fusões com o rock no campo popular. A emancipação do som é o que Claude Debussy busca quando coloca o timbre como foco de sua música. Com isso, vale ressaltar que temos alguns elementos que podem auxiliar a uma comparação entre as artes, mas apenas para mostrar a importância de tal procedimento e apontar que ele possui consequências em toda esfera artística e de seu pensamento. Muitas leituras e interpretações teóricas que a música de Debussy recebeu vão no sentido de tomá-la como uma pseudomorfose[310] da pintura impressionista, que são equivocadas para a perspectiva tomada por este estudo. Pois, a partir de tais critérios propriamente sonoros, surgem novas possibilidades interpretativas mais potentes. Deste modo, o que se deve buscar é, se é que é possível comparar as artes, é por quais meios propriamente sonoros a música pôde encontrar algo que a pintura só encontrou a seu modo. Assim, podemos sugerir uma relação mais

[310] Segundo Theodor Adorno: “A repetida observação de que o passo de Debussy a Stravinski é análogo ao passo da pintura impressionista ao cubismo indica algo mais do que um vago caráter comum, histórico-espiritual, que, como habitualmente, a música adquire, chegando por último, a uma boa distância atrás da Literatura e da Pintura. Antes a especialização da Música é testemunha de uma pseudomorfose com a Pintura, e, no fundo, testemunha de sua abdicação”. Theodor W. Adorno. *Filosofia da nova música*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974, p.147.

potencializadora: assim como a música libera a matéria sonora do discurso tonal, a literatura, nas palavras de Michel Foucault, libera a linguagem do "modo de ser do discurso - [...] - e o discurso literário se desenvolve a partir dele mesmo." [311] É sobre este critério que se podem estabelecer as intercessões entre Debussy e Mallarmé por exemplo. É importante notar, também, que não há nenhuma determinação histórica nessas intercessões, apesar de aqui se tratar de modernismo, pois estas conexões só podem ser ressaltadas em função de processos que são singulares ao devir musical e não aspectos gerais e exteriores pertencentes a um determinado momento histórico.

Então, retomando o tema da emancipação do som, como já havíamos apontado, Claude Debussy desenvolve em função disso um complexo interesse pelos timbres, ou seja, pelo que também é conhecido como a cor do som. Em vez de pensar as diferentes texturas de timbres em detrimento das notas ou alturas, ou seja, que as texturas timbrísticas apenas recebam uma função na música em subordinação à melodia. O timbre torna-se, assim, elemento decisivo na expressão musical de Debussy, ao ponto de ganhar uma relevância no conjunto da obra, ocasionando todo um deslocamento do modo como o material sonoro era pensado classicamente. Um exemplo deste procedimento pode ser encontrado logo no início do *Prélude,* em que mal podemos imaginar a frase inicial tocada pela flauta transversa sendo executada por outro instrumento. Mas este não é o único procedimento, na música de Debussy encontramos toda uma multiplicidade de procedimentos diferentes. Com o desenvolvimento de sua obra, em suas outras peças, esse trabalho vai ganhando complexidade ao ponto de Jean Barraqué falar em termos de *polifonia timbrística*. Explica Eduardo Socha:

> Nesse sentido, Barraqué conceitualiza um novo tipo de polifonia - *a polifonia timbrística* -, como o procedimento no qual os motivos curtos, fragmentados em diferentes espaços orquestrais e diferentes contextos, engendram uma 'escala de timbres' (entendida aqui como o fracionamento orquestral em pequenas células motívicas distribuídas pelos diversos naipes). [312]

Nesses múltiplos procedimentos de trabalho com o timbre é ressaltado do material seu aspecto qualitativo, pois as outras partes musicais ainda podem ser tomadas como quantitativas. Ressalta Eduardo Socha em sua dissertação: "Lembremos que o timbre manifesta relações qualitativas da matéria sonora, enquanto outros parâmetros musicais (altura, intensidade e

---

[311] Michel Foucault. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. (Ditos e escritos III). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001, p. 220 e 221.

[312] Jean Barraqué. Apud:Eduardo Socha. *Bergsonismo musical: o tempo em Bergson e a noção de forma aberta em Debussy.* (Dissertação). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2009, p. 127 e 128.

duração) são trabalhadas em função de relações quantitativas."[313] Mas deve-se ir mais além, pois a forma polifônica e a noção de escala só devem ser utilizadas, no caso do timbre, na medida em que são inseparáveis de uma fenda, de uma abertura, de um alisamento cada vez mais complexo sobre um novo modo de compor cada vez mais ilimitado. Segundo Pierre Boulez, as noções de liso e estriado também são aplicáveis aos timbres, desde que estes sejam tomados em seu aspecto dinâmico e não estático. Para ele: "Cumpre lembrar que por timbre eu entendo não somente o espectro propriamente dito, mas igualmente o perfil de ataque, o regime de manutenção e a queda de que a evolução do espectro é inseparável, em outras palavras, não concebi o timbre em seu aspecto estático, mas também em sua cinemática".[314] Esses procedimentos em relação ao timbre abrem na música um campo de composição totalmente novo na música ocidental. Segundo Tristan Murail:

> [...] um grande movimento da música ocidental, em que o timbre, antes insignificante com respeito à escritura, é recuperado, reconhecido primeiro como fenômeno autônomo e a seguir como categoria predominante - terminando quase por submergir ou absorver as outras dimensões do discurso musical, de sorte que as microflutuações do som (*glissandos, vibratos,* mutações do espectro sonoro, trêmulos [...] passam do estado de ornamento ao de texto.[315]

Deste modo, o timbre com as duas microflutuações, ou seja, do material sonoro, que antes era insignificante ou um mero coadjuvante, é o que Debussy começa a liberar em sua música e que possibilita todo um campo novo na composição e escrita musical. De todo modo, vale ressaltar que não é somente o desenvolvimento da escrita musical que Debussy busca, mas algo mais profundo que toca a próprio modo de se escutar uma composição. Explica Debussy: "Procura-se demais escrever, faz-se música para o papel quando ela é feita para os ouvidos!."[316] Para ele, o que interessa em sua música é o ouvido, não a representação do que ouvimos, mas a ampliação do campo perceptivo auditivo. Aqui, tem-se um eco com o tema bergsoniano do alargamento da percepção. É o que expõe Debussy sobre as forças e os ruídos da natureza: "Ela

---

[313] Eduardo Socha. *Bergsonismo musical: o tempo em Bergson e a noção de forma aberta em Debussy.* (Dissertação). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2009, p. 125.

[314] Pierre Boulez. *A música hoje 1*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986, p. 95. Tal nomenclatura também pode ser ampliada para o campo das amplitudes: "No que concerne às amplitudes, dimensão simples, nada deve ser mudado no quadro, mas, como já assinalei, tudo se produzirá num âmbito restrito: as variações sobre o módulo são extremamente limitadas especialmente - instrumentalmente falando - numa música de solistas; a partir de um certo número de executantes, pode-se jogar com a densidade de emprego e com a diferença das escalas dinâmicas próprias a cada instrumento, o que alarga consideravelmente o âmbito." Pierre Boulez. *A música hoje 1*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986, p. 95 e 96.

[315] Tristan Murail. Apud Rogério Costa. *Música errante: o jogo da improvisação livre*. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2016, p. 17.

[316] Claude Debussy. *Monsieur Croche e outros ensaios sobre música*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989, p. 256.

(a natureza) nos envolve, e temos vivido no meio dela até hoje sem nos darmos conta disso. "[317] Esta música apresenta um material onde se fazem ouvir as forças e os ruídos da natureza, dando testemunho de uma prodigiosa vida inorgânica que atravessa a natureza, os seres e o espírito. Como foi apresentado, todo este complexo trabalho com os timbres é o que se encontra em Debussy como emancipação do material sonoro ou, o que dá no mesmo, tornar sonoro aquilo que ainda não o é. Em termos gerais, tal emancipação surge no que Rogério Costa chama de "contexto da superação do paradigma da nota e de sua substituição pelo paradigma do som." [318] Não que as notas desapareçam, mas elas deixam de determinar o trabalho dos timbres. E mais ainda, a introdução deste novo elemento faz com que a relação com as notas se modifique.

Para entender esta modificação é importante ter em mente o que já foi estudado sobre a diferença entre reconhecimento automático e atento trabalhado por Henri Bergson. Por exemplo, em uma música dentro do enquadramento tonal, segue-se o paradigma da nota, onde esta serve a um discurso narrativo baseado no desenvolvimento temático guiado pela relação entre os pares: tensão/relaxamento, tônica/dominante, consonância/dissonância. Apesar, de toda dificuldade de se precisar o limite entre esses pares, que receberão todo tipo de variação em função do músico considerado, esse discurso pode ser caracterizado como orgânico e implicado em um reconhecimento automático, onde a memória está a serviço do habitual, do esquema sensório-motor, da ação. O que Bergson chamou de memória-contração, como já foi estudado. Em música, este reconhecimento é facilitado por um espaço-tempo estriado e um timbre é totalmente determinado por esse estriamento. Agora, quando se trata de uma música fora deste enquadramento, tudo deve migrar para o modelo ou paradigma do som. Aqui, a percepção da sonoridade pura impede todo prolongamento sensório-motor, forçando a memória a se libertar da determinação automática e produzir outras relações em um reconhecimento atento. Para Henri Bergson, essas novas relações estariam ligadas à lembrança pura, e para Pierre Boulez a uma *paramemória*, não importa. A sonoridade pura implica que a composição não pode mais ser determinada por um sistema fixo ou centrado, tudo se põe a vibrar e entrar em variação, promovendo um alargamento perceptivo. Alargamento que pode chegar a uma espécie ready-made musical como quer John Cage.[319] De todo modo, a música de Claude

---

[317] Claude Debussy. *Monsieur Croche e outros ensaios sobre música*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989, p. 256.

[318] Rogério Costa. *Música errante: o jogo da improvisação*. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2016, p. 19.

[319] Segundo Jean-Jacques Nattiez, Cage propõe um novo modo de ouvir: "[...], Cage define uma nova atitude *de escuta*: 'Mais se descobre que os ruídos do mundo exterior são musicais, e mais música existe'. O que é então o musical? 'Todo o ruído que nos pareça poder tornar-se musical, pelo simples fato de o incluirmos numa peça de música, [...]'". Jean-Jacques Nattiez. Verbete Som/ruído. In: Ruggiero Romano (Diretor). *Enciclopédia Einaudi - Volume 3 - Artes - Tonal/Atonal*. Porto: Imprensa Nacional - Casa da moeda, 1984, p. 222.

Debussy se insere neste último modelo que implica um novo ângulo de audição fora de todo reconhecimento habitual. Por conta disso, é muito comum que esta música seja caracterizada por planos que vai da lembrança involuntária ao onírico.[320] Nela, se ouve sair da flauta do fauno do *Prélude* um puro material sonoro em processo labiríntico. Claro que nesta obra alguns centros ainda podem ser encontrados, mas são centros demasiadamente indeterminados.

Pode-se ainda trazer mais elementos importantes para que se compreenda melhor esta mudança. É possível sempre colocar a música, que se utiliza de padrões de notas e de formas pré-estabelecidas que facilitem um reconhecimento automático, como um modelo para toda a música; cuja função seria suscitar no ouvinte a recordação da infância ou de um amor perdido, ou seja, afectos já vividos. Isso seria uma reflexão demasiada insuficiente até mesmo para a música clássica, pois, como já foi mostrado, Henri Bergson estende para toda a música e para toda arte a função de alargar a percepção. A disseminação desta insuficiente ideia é culpa mais dos que comentam a música do que daqueles que a experimentam em sua criação, compositores ou ouvintes. Em toda a música, é possível encontrar todo tipo de rompimento com o automático e o sensório-motor, pois sem isso não há criação. O máximo que se pode dizer é que em uma música que se utiliza de formas pré-estabelecidas dentro de um enquadramento determinado permite que um reconhecimento automático se estabeleça de modo mais eficaz. Nesse ponto, cada músico desenvolve seus procedimentos de vertigem promovendo a fermentação e a variação das formas, afirma Pierre Boulez sobre Bach: "A forma é essencialmente variável e reformula-se a questão a cada obra. (Lembremos, a propósito, uma constatação feita já muitas vezes de que mesmo as formas fixas em Bach se apresentam sob aspectos extremamente diversos: nenhuma fuga, por exemplo, tem exatamente o mesmo plano.)"[321] Já foram feitos importantes apontamentos sobre esta escuta que Boulez apresenta sobre Bach no primeiro capítulo desta mesma parte.

De todo modo, com Claude Debussy e a crise do tonalismo, novas experimentações são tentadas e novos problemas são suscitados a partir da falta do reconhecimento automático. É em função desses novos problemas sonoros que a emancipação ou libertação sonora de Debussy deve ser compreendida. Aqui, o músico não só abandona o luxo dos grandes salões sinfônicos para adentrar na empoeirada na oficina do luthier, mas penetra na própria onda sonora com seus

---

[320] É o que comenta Debussy sobre sua composição: "O ruído do mar, a curva de um horizonte, o vento nas folhas, o grito de um pássaro depositam em nós múltiplas impressões. E repentinamente, sem que a gente consinta nem um pouquinho nisso, uma dessas lembranças se projeta para fora de nós e se exprime em linguagem musical. [...]. Por isso é que quero escrever meu sonho musical com o mais desapego de mim mesmo. Quero cantar minha paisagem interior com a candura ingênua da infância". Claude Debussy. *Monsieur Croche e outros ensaios sobre música.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989, p. 282.

[321] Pierre Boulez. *Apontamentos de aprendiz*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995, p. 28.

diferentes escalões de grandeza da realidade física. Explica Gilles Deleuze e Félix Guattari: "[...] Debussy… A música molecula riza a matéria sonora, mas torna-se capaz de captar forças não sonoras como a Duração, a Intensidade. *Tornar a Duração sonora*."[322] Esta duração tornada sonora por Debussy, como já foi evidenciado, é uma continuidade que comporta cortes móveis e irracionalmente combinados. Segundo Rogério Costa:

> Tanto Cage quanto Edgard Varèse almejam essa "liberação do som", reivindicação precocemente veiculada por Debussy, que afirmava que qualquer som, em qualquer combinação e em qualquer sucessão, é livre para ser usado numa continuidade musical. Essa liberação do som, sua percepção e uso como fenômeno autônomo, desvinculado de qualquer sistema, implicam em diferentes propostas de atuação conforme o caso. [323]

Deste modo, é neste contexto da liberação ou molecularização do material sonoro que se deve entender uma continuidade que comporta todo tipo de combinação, uma continuidade muito próximo de coincidir com uma melodia, principalmente ser for o tipo de melodia que começa a despontar na música de Claude Debussy. Esse desenvolvimento do timbre, não deve implicar em um abandono da melodia, mas ela deve ser tomada segundo novos critérios. É neste contexto que se deve entender a ideia de "melodia contínua" proposta pelo músico.

De todos os elementos musicais, a melodia é aquele que menos recebeu a atenção dos estudiosos. Não só por parte dos teóricos da música, mas também por parte dos cursos e dos conservatórios de música. Das várias razões que podem ser apontadas para explicar este fenômeno, com certeza a sua dificuldade de definição é a mais importante aqui. Entre a autonomia e o amálgama, o melódico se torna mais compreensível quando diferenciado do harmônico, rítmico e métrico; mas, ao mesmo tempo, não há quem tente defini-lo de modo totalmente independente fora de qualquer relação com os outros elementos. Segundo Jean-Jacques Nattiez: "Não existe melódico puro. Eis porque as teorias autônomas da melodia tiveram tanta dificuldade em se constituir. Todas as variáveis da música se juntam na melodia pura para lhe darem corpo." [324] Com este apontamento, agora se faz importante citar a própria definição de Claude Debussy sobre a noção de melodia contínua, para deixar clara a importância da melodia em sua música. Assim, diante das acusações dos críticos de não ter posto qualquer melodia em sua obra *Pelléas et Mélisande*, se explica Debussy:

> Ora, de fato, *Pelléas* é só melodia. Apenas essa melodia não é cortada, não está dividida em fatias segundo as regras antigas - e absurdas - da ópera! Minha melodia é

---

[322] Gilles Deleuze e Félix Guattari. *Mille plateaux: Capitalisme et schizophrénie 2*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1980. p. 423.
[323] Rogério Costa. *Música errante: o jogo da improvisação*. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2016, p. 14 e 15.
[324] Verbete melodia. In: Ruggiero Romano (Diretor). *Enciclopédia Einaudi - Volume 3 - Artes - Tonal/Atonal*. Porto: Imprensa Nacional - Casa da moeda, 1984, p. 277.

> intencionalmente ininterrupta, sem trégua alguma, pois visa reproduzir a própria vida. Sei muito bem que não se pode cantarolar nem assobiar nenhuma frase de minha ópera, e tenho consciência de que nenhum fragmento de minha música jamais terá as honras do realejo nem da pianola. Não preciso lhe dizer que estou encantado com isso. Não existem cantos na vida: existem ritmos, atmosferas, cores, mas estes, se bem que variando sem parar, se sucedem sem solução de continuidade, pela eternidade. [325]

Neste sentido, pode-se afirmar que o *Prélude* representa o início desse projeto de desenvolver uma melodia contínua, onde temos este tipo especial de uma continuidade vital e inorgânica que só pode ser compreensível fora dos moldes de um reconhecimento automático promovido pelo sensório-motor. Deste modo, toda tentativa de nivelar organicamente esses timbres da natureza cai por terra. Esta continuidade, como já foi evidenciada, está totalmente conciliada com o descontínuo segundo cortes totalmente móveis e irracionais. Agora se pode entender completamente a afirmação de Henri Bergson: "Também relato como a música de M. Debussy [...] é uma música da durée pelo emprego da melodia que acompanha e exprime a corrente única e ininterrupta da emoção [...]."[326] Comenta David Lapoujade sobre relação entre emoção e movimento: "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 faz 'vibrar interiormente' [...].[327] Neste sentido, esta música diz respeito ao múltiplo, ao instável, ao processual, à variação ininterrupta do material, ou seja, ritmos, atmosferas (harmonias) e cores (timbres) em variação universal e contínua sem uma solução prévia.

1.5.3 Os ritmos aberrantes

Outro ponto importante a ser comentado em Claude Debussy, é a inovação rítmica que somado a todo movimento timbrístico recolocam a melodia e a harmonia sobre novas maquinações. A melodia contínua de Debussy, também comporta uma multiplicidade de ritmos irredutíveis entre si. Quando nesta música os andamentos oscilantes e aberrantes expressando irregularidades são trabalhados com ampla liberdade, também impedem o desenvolvimento temático tradicional, impossibilitando qualquer êxito do reconhecimento automático na busca de uma sequência de notas que se possa assobiar ou cantarolar. Deste modo, as oscilações e irregularidades rítmicas funcionam como uma trama de interferências sobre o fluxo da composição passando de mero coadjuvante para o primeiro plano. Como entender então essa

[325] Claude Debussy. *Monsieur Croche e outros ensaios sobre música*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989. p. 253.
[326] Henri Bergson. *Mélanges*. Paris: Presses Universitaires de France, 1972, p. 844.
[327] David Lapoujade. *Potências do tempo*. São Paulo: N-1 edições, 2017, p. 27

trama de interferências? Então, para esta compreensão, pode-se citar a capciosa análise de Paul Griffiths em sua obra *A música moderna*:

> A espontaneidade do *Prélude* não é apenas uma questão de ambiguidade harmônica e liberdade formal; ela decorre também das oscilações de andamento e dos ritmos irregulares, assim como do sutil colorido da peça. O desenvolvimento temático tradicional exigia certa regularidade e homogeneidade de ritmo, para que a atenção pudesse concentrar-se na harmonia e na forma melódica, e os andamentos deviam ser escolhidos de modo a caracterizar o ímpeto da música em direção a seu fim. Caprichosa na harmonia e na forma, a música de Debussy é também mais livre em sua medida de tempo. [328]

Como se pode notar, a música de Debussy deve ser caracterizada, também, pela sua liberdade em relação a toda medida temporal. Esta temporalidade é totalmente arredia a uma medida única de base, pois é um tempo de ocupação, não-pulsado, como apresenta Pierre Boulez. As interferências rítmicas que se houve na obra, inviabiliza todo o reconhecimento habituado a um desenvolvimento temático tradicional de se concretizar. Para que este reconhecimento se efetuasse seria necessário que houvesse certas condições de normalidade do movimento rompidas por relações de tempo não-cronológicas e incomensuráveis. Deve-se insistir mais um pouco neste ponto.

Gilles Deleuze nos apresenta em sua obra *Cinema 2 - Imagem-tempo* as condições de normalidade do movimento: "O que chamamos de normalidade é a existência de centros: centros de revolução do próprio movimento, de equilíbrio de forças, de gravidade dos móveis, e de observação para um espectador capaz de conhecer ou perceber o móvel, e de determinar o movimento"[329]. Neste sentido, é somente quando tenho essas condições de normalidade que posso medir o movimento. Na música clássica, por exemplo, estas condições de normalidade podem estar relacionadas com o sistema tonal e sua relação íntima com um espaço estriado e um tempo pulsado, ou seja, é o tonalismo que vai possibilitar essa metrificação do movimento. Mas, na música de Debussy, tal metrificação encontra-se totalmente abalada pelo movimento anômalo e aberrante do ritmo. E, deste modo, de um modo direto, o tempo tem a oportunidade de emergir sem qualquer intermediário, se libertando assim da possibilidade de ser tomado como número do movimento. Quando Debussy torna complexos os ritmos, longe de eliminar o movimento como muitos pensavam, ele dá vazão ao movimento aberrante. Para Gilles Deleuze: "Inversamente, portanto, uma apresentação direta do tempo não implica a parada do movimento, mas, antes, a promoção do movimento aberrante".[330] Faz-se importante notar aqui

---

[328] Paul Griffiths. *A música moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998, p.9.
[329] Gilles Deleuze. *Cinema 2: A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2005, p. 50.
[330] Gilles Deleuze. *Cinema 2: A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2005, p. 50.

que não há nada imóvel ou o estático, em Debussy nada é estático ou instantâneo. Esta ilusão de estabilidade talvez só aconteça quando se acredita que esses ritmos estão a reboque de um determinado personagem, o que na expressão de Debussy corresponde a "tornar a música servilmente responsável pelos personagens." [331] Ou seja, quando ainda se espera que esses ritmos *representem* um determinado personagem e seus impulsos mais secretos. É o ritmo que se torna um verdadeiro personagem, são personagens rítmicos que não param de enriquecer as relações internas. Na música de Debussy deve-se evitar tomar seus ritmos como uma mera representação dos sentimentos da alma de um sujeito. Dirá Debussy:

> [...] a música tem um ritmo cuja força secreta dirige o desenvolvimento; os movimentos da alma têm outro mais instintivamente geral e submetido a múltiplos acontecimentos. Da *justaposição* (grifo nosso) desses dois ritmos nasce um perpétuo conflito. O encontro não se realiza ao mesmo tempo: ou a música perde o fôlego a correr atrás de um personagem, ou o personagem se senta numa nota para permitir que a música o alcance. [...]. Em suma, pretender que tal sucessão de acordes represente tal sentimento, e que tal frase musical represente um personagem qualquer, é um jogo de antropometria bastante inesperado. [332]

Impossível não perceber a ressonância bergsoniana nessas palavras, em que a arte libera um tipo de emoção que não é derivada de uma representação, um movimento afetivo que perde mais do que ganha quando se torna representativa de algo. Pensar esta emoção artística deste modo só poderia ser o efeito de uma justaposição forçada. Segundo Debussy, na tentativa de justapor deste modo os ritmos sonoros e os sentimentos vividos da alma, das duas uma, ou a música perde a força e o fôlego dando a impressão de uma tentativa frustrada de representação, ou o personagem morre perdendo toda vitalidade e movimento alcançando uma eternidade mórbida. Em termos de escuta, é importante compreender este deslocamento, em que questões que tinham importância em função da sustentação de um sistema narrativo tonal dado pela tradição são descentralizadas para que novas problemáticas ligadas ao ritmo possam ser apresentadas.

Deste modo, pode-se concluir em favor da existência de uma continuidade subjacente na música de Claude Debussy, mas um continuum que não pode ser de modo algum homogêneo ou um composto formado a partir da soma de instantâneos. Que não pode ser idêntico a uma melodia entendida nos termos de uma sequência de unidades de notação, ou seja, um conjunto de notas submetido a um sistema fixo e subordinado a um reconhecimento orgânico e vivido. Sua música, então, torna sonora uma duração que só pode ser contínua e heterogênea, que

---

[331] Claude Debussy. *Monsieur Croche e outros ensaios sobre música*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989. p. 42.

[332] Claude Debussy. *Monsieur Croche e outros ensaios sobre música*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989. p. 42.

comporta movimentos aberrantes e variações rítmicas tão complexas que torna impossível a metrificação do movimento propiciando uma apresentação direta do tempo. Nesta obra, nos relacionamos sonoramente com multiplicidades em contínua fusão puramente qualitativas irredutíveis a um todo fechado que lhe desse uma forma definitiva. A música de Debussy faz ouvir um sistema dinâmico tal como apresenta Bergson, em que seus movimentos aberrantes e intensivos não encontram uma unidade em um todo fechado, mas mantém sua multiplicidade em um todo sempre aberto caracterizado pela novidade. Deste modo, fica claro porque Henri Bergson chama a música de Debussy de "música da duração", pois, a duração bergsoniana, também, não é redutível ao número, ou seja, não pode ser medida e nem remetida a uma forma que lhe desse uma inteligibilidade prévia. Em ambos, então, é possível encontrar esta duração no todo da natureza porque é invenção, criação de formas imprevisíveis, elaboração contínua do absolutamente novo. A música de Debussy não representa uma música que se poderia chamar de bergsoniana, pois ela, na verdade, expressa sonoramente o que esta filosofia expressou conceitualmente, a duração em todo seu dinamismo.

2 AS IMAGENS MUSICAIS

2.1 Notas para uma filosofia da música

2.1.1 Estética e Metafísica

Na primeira parte deste estudo, com o propósito de introduzir conceitos importantes da obra de Henri Bergson, estudou-se a interseção entre esta filosofia e a música de Claude Debussy. Contudo, como foi possível notar, não houve qualquer necessidade de uma síntese genérica a partir de uma identificação forçada entre os pensadores, assim como também não ocorreu transposição nem tradução do filósofo em relação ao músico ou vice-versa. Na interseção estudada procurou-se conservar a heterogeneidade de cada área, na medida em que esta relação se estabeleceu a partir de uma interação mútua em que um mesmo tema - a duração - pôde ressoar filosoficamente em Bergson e musicalmente em Debussy.

Há ainda outro problema também relacionado à música que toca diretamente a obra de Henri Bergson, pois, embora ele não tenha produzido um tratado ou um ensaio dedicado propriamente à música, ele não cansou de falar dela ou mesmo de um tipo de experiência musical em seus cursos, conferências e livros. Todavia, esta ausência de uma teoria estética formalizada somada a uma desatenção dos comentadores quanto à precisão metafísica, levaram muitos leitores do filósofo a seguir duas inclinações complementares: a primeira, foi tentar "completar" uma teoria estética apenas esboçada a partir dos muitos exemplos musicais e da arte em geral espalhados por toda a obra; enquanto que a segunda, foi tentar “extraí-la” a partir da simples análise dos objetos estéticos mediante uma suposta autorização pautada no livro publicado em 1899 intitulado *O Riso - Ensaio sobre a significação do cômico*. Toda a segunda parte do presente estudo tem por propósito esclarecer os equívocos da primeira tendência, na qual se concebe que a filosofia bergsoniana representa uma forma fixa e acabada de música, o que corresponderia em dizer que tal ou qual composição ou movimento são mais bergsonianos que outros. Neste início de capítulo, dar uma atenção a esta segunda tendência pode ajudar a introduzir uma questão que já trabalhada anteriormente pode ajudar a estabelecer os limites de uma estética em tal pensador.

Henri Bergson na obra *O Riso: ensaio sobre a significação do cômico* não procurou definir a “essência” ou o ser do cômico, mas sim apenas apresentar seu processo de fabricação ou sua fonte. Explica Bergson os seus objetivos no apêndice da sua vigésima terceira edição: “Tentei algo completamente diferente. Busquei na comédia, na farsa, na arte do palhaço, etc.,

os *processos de fabricação* do cômico." [333] Contudo, apesar de toda insistência do autor em relação aos objetivos desta obra, restrita ao estudo do cômico, muitos se sentiram autorizados por ela a extrair uma teoria estética. O que é mais problemático na tentativa de encontrar uma estética[334] ou uma "teoria bergsoniana da arte" é acreditar, que o filósofo ao falar de arte em seus textos estivesse empreendendo uma análise de um objeto seguindo os moldes exigidos pela ciência. Não atentar para este ponto pode acarretar uma série de imprecisões que comprometem a compreensão da obra como um todo. Estas imprecisões são oriundas do fato de se não levar em conta o que Henri Bergson entende por metafísica e sua distinção em relação à ciência, como também de sua máxima de que os problemas devem ser colocados e resolvidos a partir do tempo e não do espaço. Em decorrência desse lapso, suas referências à obras e aos artistas são deslocadas do contexto em que aparecem, fazendo com que surjam questões que não dizem respeito à sua metafísica, tais como: o ser da arte ou o real significado[335] da obra. Quando não, o que talvez seja pior, acredita-se livrar Bergson de ter empreendido esta leitura cientificista atribuindo-lhe uma leitura diferente, afirmando que seus exemplos são meras metáforas apenas para ilustrar seu pensamento. Mas, como apontado anteriormente na obra bergsoniana, as artes em geral apresentam uma função muito precisa, pois elas atuam como um "meio" de acesso à duração. Então, deve-se tentar entender como Bergson, em função do seu modo original de

---

[333] Henri Bergson. *Le rire: Essai sur la signification du comique.* Paris: Quadrige/ PUF, 1991, p.156.

[334] Comenta Etienne Souriau em seu *Chaves da estética*: "Além do mais, às vezes a estética de um sistema filosófico permanece, em grande parte, implícita. É o caso, muito curioso, da estética bergsoniana. Sabe-se que Bergson escreveu só uma obra de estética: o livrinho sobre o riso. Ao examinar a única categoria estética do cômico, Bergson não procura, certamente, instituir toda uma estética. O alcance do livro é, sobretudo, verificar numa categoria estética certos pontos de sua filosofia geral, e, em particular, a oposição do mecânico e do vivo, na medida em que for objeto de intuição." Etienne Souriau. *Chaves da estética.* Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, p. 57.

[335] Uma abordagem diferente desta busca pelo significado da música foi apresentada por Silvio Ferraz em seus estudos: "Continuo pensando não 'a música, o que ela é?', mas 'a música, com quem ela é?', 'o que pode a música?'. Muito se fala sobre o significado da música. Mas valeria aqui um parêntese, para, prosseguindo, deixar de lado esta copla música-significado ou música-sentido e questões como 'quem causa o sentido: o compositor ou o ouvinte? até onde o compositor atua, até onde o ouvinte interage?' O ato de fazer escuta não passa perto de tais pontos. Qualquer música é um problema de escuta ('ouvidos em todo o corpo'). Uma música é banal quando não chega a constituir-se em um problema e é aí que aparentemente o que se passa é um jogo de decodificação de uma simbologia qualquer. Cada vez que a escuta se faz, que ouvidos são colocados em qualquer lugar (e bem mais do que só dois ouvidos!) toda uma gama de forças passa a incidir como uma tempestade de raio neste ponto de escuta. Algumas forças já vêm sob os olhos do passado. De um lado as possibilidades abstratas que buscam tornar-se reais, de outro tudo aquilo que é imprevisível, que ainda não ganhou espaço no mundo abstrato, ou que, se ganhou, não se acreditava como tal naquela escuta. E deste imprevisível, que não está presente como abstração, mas como uma realidade que simplesmente será atualizada ao tornar-se sensível, nada pode ser dito. É aí, neste imprevisível, que mora a sensação, [...]. Como se um material emergisse e fizesse sensível uma força para logo se desfazer; imagem da onda que se desfaz no mesmo momento em que torna sensível a força do vento. Uma sensação: algo se põe em ressonância em nosso corpo, essa superfície movediça da qual não sabemos muito. Em suma, um acidente". Silvio Ferraz. *Livro das sonoridades [notas dispersas sobre composição] - um livro de música para não-músicos ou de não-música para músicos.* Rio de Janeiro: 7Letras, 2005, p. 71 e 72. Todo este estudo faz eco com essas palavras de Silvio Ferraz.

pensar as artes, vai apresentar seus exemplos musicais; como também, que tipos de sugestão esses exemplos vão promover em seu pensamento. Contudo, faz-se necessário insistir um pouco mais nas imprecisões interpretativas antes de apresentar os exemplos musicais propriamente ditos.

Neste ponto, devemos analisar quais seriam essas imprecisões oriundas da tentativa de se extrair uma teoria da arte ou uma estética em Henri Bergson. É importante notar que a palavra estética está sendo usada aqui em seu sentido mais extenso possível abarcando o maior número de objetos: seja quando chamada de ciência do belo[336], do sublime, do cômico; seja quando pensada através de elementos derivados de um tipo específico de arte, como por exemplo, uma estética do tempo musical[337] ou qualquer outro elemento pertencente à materialidade da música, como o espaço, o som e o símbolo, etc.[338] Contudo, não é a escolha do tipo de objeto que é o mais problemático, pois os maiores equívocos surgem quando se tenta pensar uma estética bergsoniana sem prestar a devida atenção ao modo como esses objetos são trabalhados a partir do método utilizado. Com a ideia de se extrair uma teoria estética da obra bergsoniana, muitas das vezes esquece-se da distinção bergsoniana entre o método intuitivo da metafísica e o método

---

[336] Henri Bergson apresenta uma definição de estética é em seus cursos de Clermont-Ferrand: "O alemão Baumgarten é o fundador de uma ciência que chamamos de estética e que tem por objeto a análise do belo, do bonito, do sublime, do gracioso, do ridículo, em uma palavra de uma série de noções que nós teremos que definir. Depois de Baumgarten, a Estética toma o caráter de uma ciência já rigorosa: com Kant (*Crítica da Faculdade do juízo*), com Hegel e com Schiller cujas *Cartas sobre a Estética* ficaram famosas. Henri Bergson. *Cours II. Leçons D`Esthétique à Clermont-Ferrand*. Paris: Presses Universitaires de France, 1992, p. 37. Importante ressaltar que estes cursos não expressam o pensamento de Bergson, pois são aulas dadas para o segundo grau de caráter bastante professoral. Por mais que a palavra estética tenha sido empregada neste sentido pela primeira vez por Baumgarten, pode-se dizer que no século XVIII o ideal cientificista está presente nos estudos da arte como um todo. É o que se pode notar nesta afirmação de Charles Batteux, contemporâneo de Baumgarten, em sua obra *As belas-artes reduzidas a um mesmo princípio*: “Imitemos os verdadeiros físicos, que recolhem experiências e fundam em seguida sobre elas um sistema que as reduz a um princípio.” Charles Batteux. *As belas-artes reduzidas a um mesmo princípio*. São Paulo: Humanitas; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2009, p. 15. Pode-se citar também Hegel que já utiliza a palavra estética em seus cursos: "Esta obra é dedicada à estética, quer dizer: à filosofia, à ciência do belo, e, mais precisamente, do belo artístico, pois dela se exclui o belo natural". Georg Wilhelm Friedrich Hegel. Curso de estética: o belo na arte. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009, p. 3. Ariano Suassuna apresenta uma contextualização geral da palavra Estética: "Ocorre que, [...], principalmente por influência de Kant, os pensadores já começavam a subdividir o campo estético: o Belo não ocupava mais, isolado, todo esse campo; era somente uma de suas categorias (a outra, para Kant, era o Sublime). O fato não era novo, porém. Sabe-se, por exemplo, que Aristóteles considerava a Comédia como uma Arte do feio, ligada à desordem e não à harmonia convencional, e, no entanto, não se furtou a incluí-la no campo estético. Agora, porém, tratava-se de definir e sistematizar a fragmentação do campo estético. E surgiu a pergunta: 'Seria válido definir a Estética como a *Filosofia do Belo*, se o campo estético inclui categorias - como o Cômico - as quais nada têm a ver com o Belo?' Por outro lado, segundo [...] pós-kantianos, a Estética deve ser uma ciência, e não uma filosofia. Propuseram eles, então, o nome *estético* para denominar todo o campo e substituir a palavra Belo: o Belo seria uma das categorias do Estético, e a Estética, em vez de ser definida como a 'Filosofia do Belo e da Arte', passava a ser a 'Ciência do Estético'." Ariano Suassuna. *Iniciação à Estética*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018, p. 27 e 28.

[337] Gisèle Brelet. *Le temps musical - Essai d'une esthétique nouvelle de la musique.* Tomos 1 e 2. Paris: Presses Universitaires de France, 1949.

[338] Giovanni Piana. *A filosofia da música*. Bauru, SP: EDUSC, 2001.

analítico da ciência, mesmo quando esta última é tomada em seu sentido amplo de "conhecimento". Por conta desta distinção, deve-se ficar claro a diferença de Bergson em relação aos mais variados métodos de estudo da arte, tais como: da estética tradicional e sua busca por essências fixas e imutáveis; da estética empirista com suas variantes psicológicas, historicista e sociológica que buscam analisar as obras particulares atomizadas; e da estética fenomenológica que, enquanto "ciência autônoma", busca os princípios estéticos. [339]

Por conta disso, não há qualquer sentido nas afirmações de alguns críticos de Bergson que se apoiam na ideia de que o autor tinha a intenção de estabelecer uma teoria objetiva da arte, do ser da arte, ou que estivesse estabelecendo regras de composição para o músico ao molde de uma teoria normativa.[340] Tais críticos, partindo desse pressuposto, afirmam que na verdade essa suposta "teoria estética bergsoniana" apenas constitui um símbolo ou uma representação mais adequada à sua própria ideia de duração do que à de objetividade do fenômeno. E, de um modo geral, concluem que essa estética bergsoniana deveria ser negada a partir de uma observação mais precisa do fenômeno musical. Em relação a essas críticas, no campo dos estudos estéticos pode se citar importantes pensadores, como: Raymond Bayer e Gabriel Marcel. Ambos podem ser agrupados em um único conjunto de críticos que defendem a tese de que a realidade musical é deformada pela metafísica bergsoniana produzindo uma falsa filosofia da música. Afirma Gisèle Brelet: "Como apontou Gabriel Marcel, parece que 'uma certa filosofia da música (está) envolvida na teoria da duração concreta. Infelizmente esta teoria já deformou o tempo musical que ela evocou: longe de interrogar a música em sua objetividade, Bergson a força a testemunhar em favor da duração pura."[341] E também: "Bergson fornece à R. Bayer a ocasião para distinguir tempo estético e tempo metafísico. [...]. 'Bergson então confundiu o tempo puro e o tempo estético: o tempo puro não retém nenhum traço do tempo estético'."[342] Ora, fica claro que, para todos esses críticos, as insurgências bergsonianas no campo estético ocorrem por conta de uma pretensão de analisar a objetividade musical.

---

[339] Ariano Suassuna. *Iniciação à Estética*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018, p. 279.

[340] Ariano Suassuna expõe o absurdo de uma teoria normativa no campo da estética: "Fica portanto bastante claro que a Estética filosófica não pretende deduzir regras diretamente aplicáveis à criação da obra de arte: se o pretendesse, estaria exorbitando de suas funções, saindo do campo especulativo, que é e o seu, para entrar no criador, que é o da Arte. [...] seria, esse, um absurdo igual ao 'daqueles que pretendem deduzir, da Filosofia da Natureza, a classificação de determinado ser vivo na escala zoológica"" Ariano Suassuna. *Iniciação à Estética*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018, p. 283.

[341] Gisèle Brelet. *Le temps musical. Essai d'une esthétique nouvelle de la musique*. Tomo I. Paris: Presses Universitaires de France, 1949, p. 47. Para Gisèle Brelet, falta à Henri Bergson uma "metafísica imanente da música". Gisèle Brelet. *Le temp musical. Essai d'une esthétique nouvelle de la musique.* Tomo I. Paris: Presses Universitaires de France, 1949, p. 52.

[342] Gisèle Brelet. *Le temps musical. Essai d'une esthétique nouvelle de la musique*. Tomo I. Paris: Presses Universitaires de France, 1949, p. 52 e 53.

Logo, eles não levam em conta a distinção bergsoniana entre o método da análise e o método intuitivo, já evidenciado na primeira parte deste estudo. Neste sentido, deve-se concluir que não se pode colocar no mesmo plano uma análise de um objeto estético e o modo como Bergson vai se utilizar dos exemplos de música ou de qualquer outra arte, pois ambas não respondem aos mesmos problemas. Estes críticos inferem um ideal analítico em uma filosofia que é metafísica.

Neste ponto, faz-se relevante citar também a crítica de Gaston Bachelard, que por não estar circunscrita ao campo estético permite que o problema alcance abrangência que lhe é próprio, o da relação entre metafísica e ciência. Pois, em semelhança com os críticos anteriormente citados, Bachelard em função do seu racionalismo não-cartesiano[343] segue tal crítica atribuindo um certo sensualismo psicológico ao pensamento de Bergson. Se explica Bachelard: "E mesmo, para sermos ainda mais precisos, digamos que, também do nosso ponto de vista, a continuidade pode apresentar-se como características do psiquismo, mas que não se poderia, contudo, tomar essas características como acabadas, sólidas, constantes."[344] Importante notar que a extensão desta crítica bachelardiana vai além dos exemplos da melodia e alcança o próprio método da intuição bergsoniana como um todo. Pode-se resumir esta sua crítica mais geral ao método de Bergson em dois pontos: o primeiro ponto trata-se que, para Bachelard, a relação entre a intuição e a inteligência em Bergson pode ser explicada pela simples oposição, o que já foi esclarecido no segundo capítulo da parte anterior deste estudo. Já o segundo ponto, que é uma consequência do primeiro e o que mais interessa aqui, é aquele onde Bachelard afirma que Bergson confunde o que está circunscrito no âmbito de uma ideia com o de uma experiência objetiva. Neste ponto, Bachelard cita em uma nota o teólogo luterano Rudolf Otto para corroborar sua crítica: "Otto observou o sincretismo do método bergsoniano: 'as noções fluidas de Bergson são na realidade ideogramas de sentimentos e de intuições estéticas e religiosas. Tomando-as por noções científicas, ele confunde a ideia com a experiência [...]." [345] Portanto, já se pode notar que escapa à compreensão desses críticos a "precisão" metafísica que Henri Bergson reivindica para seu método.

Como também já foi apresentada anteriormente esta precisão é bastante diferente do rigor presente no método científico, pois, enquanto este se propõe a analisar a partir do objeto

---

[343] Explica Gaston Bachelard o seu racionalismo: "Manter uma espécie de dúvida recorrente aberta sobre o passado de conhecimentos certos, eis ainda uma atitude que ultrapassa, prolonga, amplia a prudência cartesiana e que merece ser chamada não-cartesiana, sempre no mesmo sentido em que o não-cartesianismo é um cartesianismo completado". Gaston Bachelard. *O novo espírito cientÍfico*. Rio de Janeiro: Editora Tempo Brasileiro, 1968, p. 141.

[344] Gaston Bachelard. *A dialética da duração*. São Paulo: Editora Ática, 1994, p. 16.

[345] Gaston Bachelard. *A dialética da duração*. São Paulo: Editora Ática, 1994, p. 105.

em sua solidez para alcançar o que ele possui de semelhante com outros, aquele se propõe por um ato intuitivo encontrar no objeto material o que ele tem de fluido e singular. Assim, fica claro que de modo algum é intenção de Bergson que seus conceitos metafísicos sejam pensados como noções científicas. A metafísica bergsoniana se impõe justamente pela proposta de dar conta da experiência em sua integralidade sem negligenciar o que há de espiritual e temporal no real, ou seja, completar o que a análise científica deixa de fora e sem recorrer aos idealismos tradicionais. Com isso, o que deve ficar claro é que este método nunca se propôs a ser científico, pois seu propósito é apontar outros aspectos da realidade[346] que a ciência não quer alcançar por conta de seu método intelectual e analítico. No entanto, não é legítimo de modo algum retornar aqui com a simples oposição entre intuição e inteligência, que foi descartada na primeira parte deste estudo. Na ocasião, por exemplo, foi demonstrado em que sentido o método intuitivo não é um anti-intelectualismo e está ligado ao esforço intelectual.

Para Bergson, metafísica e ciência comunicam-se na experiência de modo a servirem de apoio mútuo e de impulsão em um constante auto-"ajuste" intencional, recíproco e inevitável. Explica Henri Bergson sobre a importância que foi para seu estudo do tempo, esse contato com a ciência física de Einstein: "A Teoria da Relatividade nos forneceu a oportunidade de retomá-lo e conduzi-lo um pouco mais longe." [347] Desse modo, cada disciplina explora de modo independente em seu próprio campo um mesmo objeto - o do espírito para a metafísica e o da matéria sólida para a ciência - antes mesmo que se possa experimentar um plano comum que permita relacioná-las. E se tal plano não é um dado prévio, é porque ele deve ser criado. Esse

[346] Com certeza, a obra mais problemática sobre este ponto é *Duração e simultaneidade: a propósito da teoria de Einstein*, de qualquer modo na leitura desta obra deve-se ter em mente as próprias palavras do filósofo quando diz: "Em suma, não há o que mudar na expressão matemática da Teoria da Relatividade. Mas a física prestaria um grande serviço à filosofia se abandonasse alguns modos de falar que induzem o filósofo em erro e que podem enganar o próprio físico sobre o alcance metafísico de suas concepções." Henri Bergson. *Durée et simultanéité: a propos de la théorie d'Einstein*. Paris: Quadrige/ PUF, 2009, p. 207 e 208. Sobre esta obra explica também Élie During: "A originalidade da tentativa de Bergson, a este respeito, foi buscar inserir esta unidade nos termos mesmos do tempo físico, empurrando tanto quanto possível para longe a confrontação com a teoria relativista da medida do tempo. Tudo se passa como se o tempo homogêneo, necessariamente espacializado na medida em que ele se deixa medir, é finalmente encarregado de exprimir a unidade subjacente da duração material, ela mesmo garante a unidade do processo universal. O universo material, [...], é a expressão extensiva da unidade intensiva das durações coexistentes, variavelmente contraídas. A menos que se condene à uma reconstrução perfeitamente artificial do devir, a ciência deve levar isso em conta; ela deve refletir em sua ordem algo dessa duração material para a qual se inclina nossa existência perceptiva. Esta exigência conduziu Bergson a colocar no coração mesmo do tempo medido a distinção do real e do fictício, para dar à teoria da relatividade a metafísica que ela merece. A aventura era arriscada, e o filósofo por conta disso perdeu um pouco de seu crédito. Chegou o momento de reabrir sua obra para se perguntar se foi verdadeiramente em vão, e se um pensamento contemporâneo das ciências não teria algo a ganhar."Henri Bergson. *Durée et simultanéité: a propos de la théorie d'Einstein*. Paris: Quadrige/ PUF, 2009, p. 244.

[347] Henri Bergson. *Durée et simultanéité: a propos de la théorie d'Einstein*. Paris: Quadrige/ PUF, 2009, p. VII (Préface).

foi o esforço do filósofo, por exemplo, em seu polêmico livro *Duração e Simultaneidade.* Tal dinâmica e esforço podem ser notados em suas palavras no prefácio da referida obra:

> Parecia ter-se produzido uma confusão, certamente não no próprio Einstein, nem entre os físicos que faziam um uso físico de seu método, mas entre algumas pessoas que erigiram essa física em filosofia, sem nenhuma modificação. Duas concepções diferentes da relatividade, uma abstrata e outra imagética, uma incompleta e outra acabada, coexistiam no espírito deles e se influenciaram mutuamente. Dissipando a confusão, fazíamos desaparecer o paradoxo. Pareceu-nos útil dizê-lo. Contribuiríamos assim para esclarecer, aos olhos do filósofo, a Teoria da Relatividade.[348]

Para Henri Bergson, sem essas interações entre os saberes não haveria outro resultado senão a esterilidade. Pois, por exemplo, sem uma metafísica que lhe desse uma espécie de superfície de contraste, a ciência inevitavelmente se duplicaria em uma filosofia que tomaria o real por uma confusão entre o abstrato e o imaginário.[349] Vale ressaltar que em nenhum momento do texto se justifica afirmar que esta interação tem em seu horizonte uma identificação entre as disciplinas[350] ou uma síntese final entre estas duas áreas no sentido de uma ciência universal.

Assim, em função de tudo que foi demonstrado, mesmo que o termo "estética" não signifique propriamente uma ciência da arte, tal palavra será sempre inadequada, pois traz consigo inevitavelmente a ideia de que os mais variados objetos estéticos podem e devem ser estudados a partir de um método analítico[351]. Portanto, independente de se tentar os mais

---

[348] Henri Bergson. *Durée et simultanéité: a propos de la théorie d'Einstein*. Paris: Quadrige/ PUF, 2009, p. VI (Préface).

[349] Para Henri Bergson, a metafísica também pode, se não atenta para a integralidade do real, cometer equívocos: "As dificuldades inerentes à metafísica, as antinomias que ela engendra, as contradições em que cai, a divisão em escolas antagonistas e as irredutíveis oposições entre sistemas, vêm em grande parte de que aplicamos ao conhecimento desinteressado do real os procedimentos de que nos servimos correntemente com um objetivo de utilidade prática. Vêm principalmente de que nos instalamos no imóvel para surpreender o movente em sua passagem, em vez de nos colocar no movente para atravessar com ele as posições imóveis. Vêm de que pretendemos reconstituir a realidade, que é tendência e consequentemente mobilidade, com as percepções e os conceitos que têm por função imobilizá-la. Com paradas, por mais numerosas que sejam, não faremos nunca a mobilidade; ao passo que, se nos damos a mobilidade, podemos tirar dela, pelo pensamento, todas as paradas que quisermos. Em outros termos, *compreendemos que conceitos fixos possam ser extraídos, por nosso pensamento, da realidade móvel; mas não há nenhum meio de reconstituir, com a fixidez dos conceitos, a mobilidade do real*. O dogmatismo, enquanto construtor de sistemas, sempre tentou, entretanto, esta reconstituição." Henri Bergson. *La pensée et Le mouvant.* Genève: Éditions Albert Skira, 1946, p. 203.

[350] É difícil encontrar uma afirmação de Bergson que autorizasse a interpretação de que ele tinha como horizonte uma mesma ciência universal. Infelizmente, apesar da grandiosidade de seus estudos, Camille Riquier aponta para esta interpretação: "[...], Bergson visa a reconciliação o mais estreita e guarda o horizonte que um dia elas pudessem se unir ao ponto de não fazem senão uma só e mesma ciência universal: ciência metafísica ou metafísica científica." Camille Riquier. *Archéologie de Bergson: Temps et métaphysique.* Paris: Presses Universitaires de France, 2009, p. 257.

[351] Tendo consciência dessa problemática, Pierre Truchot vai propor "uma metodologia para uma estética do tempo". Segundo Truchot: "É através dessas análises da matéria em movimento que expressa a mudança na duração, da mesma duração que constitui nossa vida interior subjetiva, de nossa consciência que é parte da extensão da matéria graças ao seu ato de percepção pura, que é baseada na estética bergsoniana."Pierre Truchot. *Pour une esthétique bergsonienne*. in: *Philosophie* 2004/3 (número 82), p. 49.

variados modos relativizar e suavizar as concepções como faz Raymond Bayer que, inspirado por Baumgarten, quer a estética como uma "irmã menor da lógica" [352]; deve-se, antes de tudo, compreender que qualquer proposta de uma estética de índole analítica tem correlativamente sempre uma metafísica que lhe complementa. Em uma perspectiva bergsoniana, a estética, entendida como um estudo de análise das obras de arte, deve ser complementada por uma metafísica quando se quer estudar a experiência artística em sua integralidade.

2.1.2 Música e simpatia

Por outro lado, existem aqueles contrários à postura de tentar extrair uma estética analítica da filosofia de Bergson. Estes propõem que os exemplos musicais do filósofo devem ser tomados na verdade como metáforas, ou seja, que se leve em conta o valor metafórico dos exemplos melódicos bergsonianos, pois devem ser lidos como uma "impressão" da realidade e não como "expressão" direta desta. Explica Eduardo Socha sobre a metáfora:

> O que parece ter animado críticas à metáfora bergsoniana dessa natureza é a assimilação, a nosso ver indevida, do conteúdo específico da metáfora como fator essencial de produção da melodia, ou seja, uma assimilação da metáfora dissociada de seu próprio valor como metáfora, cujo propósito é antes oferecer a *impressão* do que a *expressão* direta de uma realidade. [353]

Então, segundo Socha, é um erro interpretativo pensar o exemplo da melodia como sendo o "próprio" tempo musical, pois o correto seria pensá-lo como metáfora que oferece uma impressão. Assim, para ele, o melhor modo de não incorrer na leitura equivocada do texto bergsoniano é que tal exemplo seja lido como uma metáfora, funcionando apenas como um doador de impressão e não como uma expressão direta de alguma coisa. Dito de outro modo, esse exemplo musical tomado aqui metaforicamente impediria a leitura de que eles sejam algo próximo de uma "expressão" direta no sentido de uma análise objetiva.

É importante levar em conta que esta tese não resolve todo o problema, pois não passa imune às acusações de ser ainda um tipo de idealismo, afinal se mantém dentro dos moldes da representação. Sim, está claro que ela impede a filosofia de Henri Bergson de ser tomada como

---

[352] Raymond Bayer. *Historia de la estética*. México: Fundo de cultura económica, 1965, p. 184.

[353] Eduardo Socha. *Bergsonismo Musical - o tempo em Bergson e a noção de forma aberta em Debussy*. (Dissertação de Mestrado). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2009, p. 92. Eduardo Socha segue a orientação teórica de Franklin Leopoldo e Silva: "(a música) nos introduz numa metáfora da temporalidade contínua, fazendo com que tenhamos acesso a algo diferente do tempo espacializado, com o qual nos relacionamos habitualmente [...] é uma expressão tensa da temporalidade, pois nela o signo está carregado de duração e a composição simbólica utiliza o próprio tempo como fundo expressivo". Franklin Leopoldo e Silva. Apud: Eduardo Socha. *Bergsonismo Musical - o tempo em Bergson e a noção de forma aberta em Debussy*. (Dissertação de Mestrado). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2009, p. 92.

uma teoria que se propõe a analisar o mundo objetivo em seu ser, mundo este que a ciência em certo sentido toma como seu referencial. Contudo, se mantém ainda o problema de que a metafísica bergsoniana utilizaria, então, estas imagens apenas de modo figurativo para ilustrar ou ornamentar a sua filosofia. Ora, é preciso atentar para o fato de que a crítica bachelardiana citada anteriormente já leva em consideração que a continuidade melódica é uma metáfora ilustrativa da duração, apontando que este movimento de pensá-la como uma ilustração torna incompreensível o seu privilégio em relação às outras metáforas, ou seja, não se vê porque Bergson não se utilizou de outras metáforas possíveis.[354] Segundo Bachelard, Bergson por conta de uma seleção de metáforas específicas faz com que pareça que esta ideia é real, ou seja, ele parte de uma ideia de duração "abstrata" e faz com que ela pareça concreta. E complementa afirmando: "Bastaria uma inatenção à melodia para estancar esse refluxo. Então, as notas sucessivas não cantam mais, elas se mantêm na descontinuidade qualitativa em que são produzidas. As sensações não estão ligadas; é nossa alma que as liga." [355] Deste modo, a partir da crítica de Bachelard, parece ser inevitável que tomar o exemplo melódico como metáfora conduz necessariamente para um idealismo em Bergson.

O que deve ficar claro neste ponto é que com a negação da possibilidade de uma estética bergsoniana aos moldes da ciência, não implica necessariamente corroborar a tese de que os exemplos musicais são meros ornamentos ilustrativos com a função de dar uma impressão de realidade. Por conta disso, este trabalho considera também que tratar a questão a partir do tema da metáfora não é suficiente para dar conta da real utilização dos exemplos musicais trazidos por Henri Bergson. Pois, tomar os exemplos bergsonianos por metáforas implica em fazer desses exemplos musicais apenas recursos ilustrativos[356] para justificar sua filosofia. Como ficará claro no desenvolvimento desta segunda parte, quando Bergson cita a música em seus estudos, como os exemplos da escuta da melodia, é para um propósito específico e bastante preciso, ou seja, um propósito que dá testemunho ao que o filósofo entende por metafísica. Para Bergson:

---

[354] Gaston Bachelard em seu capítulo *As metáforas da duração* vai concluir que o ritmo é o verdadeiro modelo para as metáforas da duração: "O ritmo é verdadeiramente a única maneira de disciplinar e preservar as energias mais diversas. É a base da dinâmica vital e da dinâmica psíquica. O ritmo - e não a melodia, complexa demais - pode apresentar as verdadeiras metáforas de uma filosofia dialética da duração." Gaston Bachelard. *A dialética da duração*. São Paulo: Editora Ática, 1994, p. 117.

[355] Gaston Bachelard. *A dialética da duração*. São Paulo: Editora Ática, 1994, p. 105.

[356] O termo ilustração está no próprio texto de Bachelard: "Se o leitor nos acompanhou em nossa tese, [...], ele não estará longe de concluir conosco que a duração é, estritamente falando, uma *metáfora*. Será bem menos espantosa então essa facilidade de ilustração que faz um dos charmes da filosofia bergsoniana." Gaston Bachelard. *A dialética da duração*. São Paulo: Editora Ática, 1994, p. 104.

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

Deste modo, a metafísica bergsoniana não cumpriria seu proprósito se ficasse circunscrita no âmbito de um idealismo, pois pretende dar conta da realidade absolutamente e ultrapassar toda e qualquer linguagem simbólica. Assim, este estudo reivindica a insuficiência da ideia de que seu exemplo melódico seja uma ilustração ou qualquer outra categoria metafórica, simbólica, alegórica ou de parábolas.

Toda dificuldade de compreender este propósito metafísico pode ser atribuído às exigências do pensar representativo da dialética clássica[357], que acredita poder dar conta da realidade a partir da distinção entre o sentido próprio e o figurado dos termos, onde de um lado tem-se o conceito da linguagem científica que portaria a capacidade de representar o sentido mais próprio na definição, enquanto que a linguagem poética se restringiria a dar a impressão de modo mais figurativo com suas metáforas e alegorias. Essa dialética desponta na história da filosofia com Aristóteles e vai ganhando diferentes formas ao longo do pensamento ocidental. Mas, o que se conserva como um traço comum, independente das suas diferenças, é que de um lado tem-se sempre um campo próprio, ou seja, um campo originário de fato ou de direito, não importa, e de outro um campo figurado derivado, que seria uma espécie de visitante ou de intruso. Neste sentido, o pensar conceitual e o artístico possuiriam cada qual um lugar legítimo de atuação, e quando, por exemplo, o filósofo expressa a realidade a partir de imagens estaria fazendo uma leitura mais ambígua ou mais equívoca do que se utilizasse apenas o conceito. Caberia, então, somente à atividade artística a competência da utilização das imagens, sendo dotada da habilidade de bem empregar esses recursos que teriam como função dar um uso mais figurado à linguagem. O que está em jogo aqui é colocar o conceito e a imagem em campos distintos, onde a utilização do primeiro expressaria um uso mais científico da linguagem, enquanto a outra, um uso poético, ornamental e figurativo.

---

[357] Segundo J. Ferrater Mora, a dialética clássica trata do seguinte modo o problema: "Diante da abundância da linguagem figurada em Platão, Aristóteles preconizou a necessidade de uma extrema sobriedade. É verdade que em diversas passagens da Retórica (por exemplo: 1404 b, 32; 1405b 20), Aristóteles formulou normas para o uso da metáfora. Mas isso se referia à linguagem poética, onde o bom uso metafórico é uma mostra de gênio (*ibid.*, 1459 a 5-7). Na linguagem científica, em contrapartida, a metáfora deve ser suprimida se se deseja evitar a ambiguidade e a equivocidade. Duas passagens muito significativas a esse respeito se encontram em *An. post.* (97 b 37-39) e Top. (158 b 17), nos quais se diz respectivamente que 'se na discussão dialética se devem evitar as metáforas, é óbvio igualmente que não se devem usar metáforas nem expressões metafóricas na definição' e que 'em todos os casos em que um problema se mostra difícil de abordar, é preciso supor que ele necessita de uma definição ou foi expresso multivocalmente ou em sentido metafórico'." José Ferrater Mora. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Edições Loyola, 2004, p. 1952.

Como já se pode perceber, esse tratamento dialético é totalmente insuficiente para dar conta de uma metafísica que não pretende mais representar, traduzir ou simbolizar a realidade, seja de modo próprio ou figurado. É em função dessa pretensão que Henri Bergson vai lançar mão de um novo sentido para os termos conceito e imagem, partindo de uma constatação: "Não sejamos enganados pelas aparências: há casos em que é a linguagem imagética que fala conscientemente com propriedade e a linguagem abstrata que fala inconscientemente de maneira figurada."[358] Aqui, diferentemente de apresentar o problema a partir da dicotomia entre o sentido próprio e o figurado de um termo, Bergson indica um novo modo de pensar o que se entende por conceito e imagem. Para ele, o conceito não pode mais ser identificado com uma ideia abstrata e geral; enquanto que a imagem deve estar fora dos quadros ou da ordem das figuras[359] de linguagem ou, de modo mais preciso, dos tropos[360] (metonímia, metáfora e sinédoque). Bergson propõe, então, uma nova dinâmica entre o conceito e a imagem apresentada do seguinte modo:

> Só temos dois meios de expressão, o conceito e a imagem. É em conceitos que o sistema se desenvolve; é numa imagem que ele se contrai quando o rebatemos na direção da intuição da qual ele descende: mas se quiser-mos ultrapassar a imagem remontando mais alto que ela, necessariamente recairemos sobre conceitos, mas em conceitos mais vagos, mais gerais ainda do que aqueles dos quais havíamos partido à procura da imagem e da intuição.[361]

Deste modo, é sempre na tentativa de ultrapassar a imagem que surge a tentação cada vez maior de uma generalização que tem como efeito a produção de conceitos cada vez mais vagos. Este é o ponto chave para se entender a problemática que estará em jogo em toda esta segunda parte. Então, deve-se insistir um pouco mais nesta dinâmica.

---

[358] Henri Bergson. *La pensée et le mouvant*. Genève: Éditions Albert Skira, 1946, p. 49.

[359] Segundo o *Dicionário de Linguística*: "Em retórica, as *figuras* são os aspectos que as diferentes expressões do pensamento podem revestir no discurso. Distinguem-se: (a) *as figuras de pensamento*, que consistem em certos giros de pensamento independentes de sua expressão; [...]; (b) *as figuras de significação*, ou tropos, referentes à mudança de sentido das palavras [...]; © *as figuras de expressão*, referentes à mudança de sentido que afeta grupos de palavras e frases; [...]; (d) *as figuras de dicção*, que consistem na modificação material da forma das palavras [...]; (e) *as figuras de construção* referentes à ordem natural das palavras; [...]; (f) *as figuras de elocução*, referentes à escolha das palavras que convêm à expressão do pensamento; [...]; (g) as figuras de estilo referentes à expressão das relações entre várias ideias; [...]." Jean Dubois, Mathée Giacomo, Louis Guespin, Christiane Marcellesi, Jean-Baptiste Marcellesi e Jean-Pierre Mevel. *Dicionário de Linguística*. São Paulo: Editora Cultrix, S/D, p. 277.

[360] Um Tropo pode ser definido do seguinte modo: "A retórica antiga opunha às figuras de pensamento (litotes, ironia, interrogação oratória, etc.) e às figuras de construção (elipse, silepse etc.) os tropos ou figuras de palavras. Tropo, todavia, acabou por aplicar-se a todas as espécies de figuras que podemos considerar como um desvio (em grego tropos) do sentido da palavra." Jean Dubois, Mathée Giacomo, Louis Guespin, Christiane Marcellesi, Jean-Baptiste Marcellesi e Jean-Pierre Mevel. *Dicionário de Linguística*. São Paulo: Editora Cultrix, S/D, p. 603.

[361] Henri Bergson. *La pensée et le mouvant*. Genève: Éditions Albert Skira, 1946, p. 130.

Quando no segundo capítulo da primeira parte deste estudo tratou-se da distinção entre a intuição e a análise, ficou claro como esta última se apóia na redução de um objeto a elementos genéricos já conhecidos a partir da comparação com outros objetos, enquanto a intuição tem por principal propósito simpatizar com o que um "objeto" tem de único. Toda a crítica de Henri Bergson à dialética diz respeito a este ponto, pois ela não pode escapar de ser uma atividade analítica na busca por princípios generalizantes: "Ela continua a fazê-lo quando erige conclusões tiradas de certos fatos em 'princípios gerais' aplicáveis ao resto das coisas." [362] Deste modo, a dialética se constitui como um procedimento de nossa inteligência que não pode abdicar da generalização conceitual quando a todo custo abandona a imagem. Dessa forma, os conceitos generalizantes da dialética são símbolos que substituem o objeto na ânsia por ultrapassar sua efêmera imagem. Com esses símbolos a dialética representa o objeto, promovendo assim uma expressão artificial deste a partir de suas características gerais. Para Bergson, a produção conceitual quando generalizante pertence sempre à dialética, restando para a intuição, as imagens.

A partir daqui deve-se formular o problema tal como aparece em *O pensamento e o movente*: "A intuição nos dá a coisa de que a inteligência só apreende a transposição espacial, a tradução metafórica" [363]. Ora, colocado deste modo, o problema, o conceito, entendido ainda como uma ideia abstrata, é bastante aparentado com a metáfora e com a transposição. Henri Bergson não foi primeiro a apontar tal parentesco, não há como se esquecer de Friedrich Nietzsche e seus estudos sobre a generalização conceitual. Para Nietzsche, na gênese de toda generalização encontra-se sempre um resíduo de metaforização. Segundo Nietzsche:

> Enquanto toda metáfora da intuição é particular e sem igual, escapando sempre portanto à qualquer classificação, o grande edifício dos conceitos apresenta a estrita regularidade de um columbário romano, edifício de onde emana aquele rigor e frieza da lógica que são próprios das matemáticas. Aquele que estivesse impregnado desta frieza hesitaria em crer que mesmo o conceito - duro como osso e cúbico como um dado e como ele intercambiável - acabasse por somente o *resíduo de uma metáfora* e que a ilusão própria a uma transposição estética de uma excitação nervosa em imagens, se não era a mãe, era entretanto a avó de tal conceito. Mas nesse jogo de dados dos conceitos, chama-se "verdade" o fato de se utilizar cada dado segundo a sua designação, de computar exatamente seus pontos, de formular rubricas corretas e de jamais pecar contra o ordenamento das divisões ou contra a série ordenada das classificações. Assim como os romanos e os etruscos dividiram o céu segundo linhas matemáticas estritas e destinaram este espaço assim delimitado para *templum* de um deus, assim também todo povo possui um céu conceitual semelhante a que está adstrito; a exigência da verdade significa então para ele que todo conceito, a exemplo de um deus, somente deve ser procurado *na sua própria esfera*. Bem poderíamos, a respeito disso, admirar o homem pelo fato de ser ele um poderoso gênio da arquitetura:

[362] Henri Bergson. *La pensée et le mouvant*. Genève: Éditions Albert Skira, 1946, p. 99.
[363] Henri Bergson. *La pensée et le mouvant*. Genève: Éditions Albert Skira, 1946, p. 79.

> ele conseguiu erigir uma catedral conceitual infinitamente complicada sobre fundações movediças, de qualquer maneira sobre água corrente. [364]

Deste modo, para Nietzsche, a generalização conceitual é uma solidificação, uma espécie de fixação da realidade, o resultado de uma comparação, da identificação a partir de uma semelhança. Assim, essa generalização, que pretende dar conta da "verdade" absoluta, guarda sempre uma metáfora em sua gênese, pois parte da identificação do que não é idêntico, reduzindo a diferença a uma simples comparação do que somente genericamente é igual. Para ele, é como se não houvesse qualquer diferença entre sentido próprio e figurado, pois é da natureza da linguagem representativa como um todo ser um tropo; ou seja, em sua origem, toda representação é sempre uma designação imprópria, todas são resultados de transportes e derivações generalizantes.

Neste ponto, o importante é atentar para a origem etimológica do termo metáfora que está diretamente ligada à ideia de um deslocamento no espaço, ou seja, de trazer de outro lugar, de transportar a partir das relações de semelhança ou de verossimilhança, um significado semelhante àquele que se quer expressar. Assim, uma metáfora sempre ocorre quando transportamos ou deslocamos um termo que percebemos como impróprio para o lugar de outro termo ausente que apenas "sentimos" como próprio. Quanto aos traços característicos da metáfora em Aristóteles, por exemplo, Paul Ricoeur apresenta o de um movimento segundo o lugar: "[...] *a metáfora é definida em termos de movimento*: a *epiphorá* de uma palavra é descrita como uma sorte de deslocamento de… para..." [365] Portanto, independente de todo desenvolvimento que a noção de metáfora recebe na história da filosofia, de Aristóteles a Jacques Derrida[366], este traço de redução do movimento ao seu deslocamento no espaço se mantém. Neste sentido, falando precisamente, para Bergson um conceito, entendido como uma ideia abstrata ou como uma representação de algo, porta em certa medida sempre o aspecto de

---

[364] Friedrich Nietzsche. *Verdade e mentira no sentido extramoral.* Comum. Rio de Janeiro, Faculdades Integradas Hélio Alonso, 2001, .p. 14. Não confundir as palavras intuição e imagens aqui, com o sentido preciso bergsoniano. É importante também não interpretar, a partir desta citação, um elogio da metáfora em Nietzsche, pois pensar deste modo implica em não compreender o sentido que ele atribui às imagens propriamente artísticas.

[365] Paul Ricoeur. *A metáfora viva*. São Paulo: Edições Loyola, 2015, p. 30. Segundo Paul Ricoeur: "Para explicar a metáfora, Aristóteles cria uma metáfora, emprestada à ordem do movimento: a phora, sabe-se, é uma espécie de mudança segundo o lugar. Mas ao dizer que a própria palavra metáfora é metáfora, na medida em que é emprestada a outra ordem que não a da linguagem, [...]; supomos com ela que: 1) a metáfora é um empréstimo; 2) que o sentido emprestado opõe-se ao sentido próprio, isto é, pertencente originariamente a certas palavras; 3) que se recorre a metáforas para preencher um vazio semântico; 4) que a palavra emprestada toma o lugar da palavra própria ausente se esta existe." Paul Ricoeur. *A metáfora viva*. São Paulo: Edições Loyola, 2015, p. 31.

[366] Para esta questão da metáfora de Heidegger, Merleau-Ponty e Derrida no contexto da obra Henri Bergson, indica-se a leitura do capítulo de Camille Riquier *A água como elemento e suas imagens: além da metáfora*. Camille Riquier. *Archéologie de Bergson: Temps et métaphysique.* Paris: Presses Universitaires de France, 2009, p. 35.

uma transposição, ou seja, um deslocamento espacial. Segundo Bergson, conceitualizar desse modo é sempre agir segundo o modelo da matéria sólida: "As ideias abstratas por elas mesmas nos fariam representar o espírito segundo o modelo da matéria e pensá-lo por transposição, isto é, no sentido preciso da palavra, por metáfora." [367]

É deste modo que Henri Bergson mantem em toda a sua obra uma posição crítica em relação a este tipo de construção conceitual, pois são rigidamente esculpidos sobre o modelo da matéria sólida sendo incapazes de dar conta da mobilidade real que é sempre irredutível a todo deslocamento espacial. Neste sentido, tentar pensar os exemplos musicais presente nesta filosofia a partir de uma dialética da representação, transforma Bergson em uma espécie de *Homo loquax*. Para Bergson, esta posição intelectualista lhe é mais antipática do que as de *Homo Sapiens* e de *Homo faber*: Explica Bergson: "O único que nos é antipático é o *Homo loquax*, cujo pensamento, quando ele pensa, não é mais que uma reflexão sobre o que ele fala." [368] Importante notar que a crítica que o filósofo empreende ao pensamento que trabalha por meio de conceitos é somente na medida em que este se propõe a ser uma representação abstrata ou ideias gerais. Então, o *homo loquax* é aquele que abandona o real em detrimento de uma representação ou conceitos gerais puramente verbais. Bergson exemplifica do seguinte modo o desagradável procedimento do *homo loquax* que pode chegar a criar abstrações puramente verbais:

> As coisas remetidas aos seus conceitos, os conceitos organizados entre si, chega-se finalmente a uma das ideias, pela qual se imagina que tudo se explica. Na verdade, ela não explica muita coisa, primeiramente porque aceita a subdivisão e a repartição do real em conceitos que a sociedade consignou na linguagem, o que foi feito na maior parte das vezes visando simplesmente à comodidade; em segundo lugar porque a síntese que esta ideia das ideias opera de seus conceitos é vazia de matéria e puramente verbal. Pergunta-se como este ponto essencial escapou a filósofos profundos, e como eles puderam crer que caracterizam, fosse ao que fosse, o princípio erigido por eles em explicação do mundo, embora se limitassem a representá-lo convencionalmente por um signo.[369]

Neste sentido, sua filosofia não pode ser estabelecida a partir de conceitos esvaziados de concretude ou de signos que expressam uma espécie de "servidão especulativa" próprias da

---

[367] Henri Bergson. *La pensée et le mouvant*. Genève: Éditions Albert Skira, 1946, p. 49.
[368] Henri Bergson. *La pensée et le mouvant*. Genève: Éditions Albert Skira, 1946, p. 93.
[369] Henri Bergson. *La pensée et le mouvant*. Genève: Éditions Albert Skira, 1946, p. 55. Aqui, signo deve ser tomado em seu sentido mais básico possível: indicar, representar algo diferente de si mesmo. Já deve estar bastante evidente que ao negar uma correspondência direta entre o pensamento e a linguagem, Henri Bergson não está negando a possibilidade de uma filosofia. Sua intensão em toda a sua obra é mostrar e que a relação entre as palavras e os estados psicológicos é muito mais complexa que a de uma simples equivalência, e que nenhum signo substitui totalmente aquilo que expressa. Um termo qualquer não substitui o objeto representado por ele , antes expressa para o modo pelo qual se relaciona com este objeto. A linguagem indica, sugere, porém não corresponde nem a estados psicológicos nem a estados de coisas no mundo.

linguagem puramente verbal. A filosofia de Henri Bergson é uma apresentação perfeitamente real, ou seja, é uma "visão direta da coisa". Apresentar esta filosofia sobre o modelo da linguagem representativa impede o acesso direto à realidade concreta, ou seja, de pensar esta realidade *sub specie durationis* contra todo pensamento que toma o real a partir de conceitos vazios ou ideias abstratas.

Assim, levando em conta o que fora estabelecido nos parágrafos anteriores, nota-se que não é intenção de Henri Bergson que o seu conceito de duração se imponha como modelo ou como uma fórmula estética para toda a música, contudo, também, é bastante claro que os exemplos musicais não são meras ilustrações para sua filosofia. Exposto deste modo, o problema se impõe com mais veemência: Como pensar a relação que Bergson por meio de seus exemplos estabelece entre sua obra e a música? Compreender esta relação será um dos motivos que orientam toda esta segunda parte deste estudo até o seu desfecho, mas mesmo assim, já de início, alguns direcionamentos devem ser apresentados. É importante que fique realmente claro que Bergson tanto não se torna um teórico da música, como também de maneira nenhuma, um simples produtor de pedagógicas ilustrações musicais. Deve-se compreender a função e a importância atribuída aos exemplos musicais em sua obra. Então, uma direção a ser tomada para se alcançar esta compreensão, é a de que esta filosofia com tais exemplos alcança uma "proximidade" concreta, uma co-presença, um enlace, uma comoção, ou mais precisamente, uma simpatia com algo da música. Para Bergson, essa proximidade concreta é totalmente real, ou seja, não pode ser confundida com um fenômeno simbólico ou imaginário. Esse movimento simpático que Bergson relaciona diretamente com a intuição, deve ser compreendido do seguinte modo: "Chamamos aqui intuição, a simpatia pela qual nos transportamos para o interior de um objeto para coincidir com o que ele tem de único e, consequentemente, de inexprimível."[370] Como já ficou claro, o propósito da metafísica é ultrapassar os conceitos fixos e rígidos em direção à criação de conceitos móveis e flexíveis sempre dispostos a se moldarem à uma nova configuração apresentada pela intuição. Explica Bergson:

> (A metafísica) só é propriamente ela mesma quando ultrapassa o conceito, ou ao menos, quando se liberta de conceitos rígidos e pré-fabricados para criar conceitos bem diferentes daqueles que manejamos habitualmente, isto é, representações flexíveis, móveis, quase fluidas, sempre prontas a se moldarem sobre as formas fugidias da intuição.

Deste modo, para que se chegue à esses conceitos flexíveis e móveis é preciso também que a intuição se desdobre em uma simpatia, para que eles ganhem mais realidade e "precisão". É importante deixar claro que, mesmo que haja esta relação de desdobramento, elas são duas

[370] Henri Bergson. *La pensée et le mouvant*. Genève: Éditions Albert Skira, 1946, p. 174 e 175.

operações distintas. Para David Lapoujade: "A intuição permanece, é claro, sendo primeira, mas recebe da simpatia a extensão que lhe permite se desdobrar como método geral." [371] Esta intuição permite que os conceitos sejam "banhados" por uma espécie de "esprit de finesse". Nas palavras de Bergson: "Concordo que a intuição faça filtrar sua luz através da inteligência: não há pensamento sem 'esprit de finesse', e o 'esprit de finesse' é o reflexo da intuição na inteligência." [372] E, somente após esta operação, é que se compreende melhor a ação da simpatia ou da copresença com uma alteridade[373], permitindo com que a metafísica se torne uma atividade que está sempre em relação a uma outra coisa, com uma alteridade que não é propriamente filosófica. Deste modo, pode-se adiantar que é na busca por essa alteridade que Bergson vai se utilizar dos exemplos musicais, contanto que esta função simpática seja bem diferente da de uma ilustração pedagógica.

Já foi bastante ressaltado a relação da intuição com o conceito, agora falta compreender a relação da simpatia em relação aos exemplos, pois são inseparáveis. Segundo David Lapoujade: "Sob todos os aspectos o afeto da simpatia surge como o complemento indispensável da intuição." [374] Esta simpatia e a dimensão afetiva que lhe é intrínseca impede que os exemplos musicais possam ser simples ilustrações para a filosofia. Se a escuta de uma melodia é capaz de sugerir emoções determinadas, como por exemplo, a alegria ou a tristeza, não se deve esquecer que, ao mesmo tempo, alegria e tristeza são palavras genéricas utilizadas para traduzir uma experiência musical. Porém, independente disto, em função dessa experiência algo de novo se adere a essas palavras genéricas lhes dando uma vitalidade que não possuíam. Esses afetos que estavam antes mortificados pela generalidade, agora são revitalizados por um

---

[371] David Lapoujade. *Potências do tempo*. São Paulo: N-1 edições, 2017, p. 86.

[372] Henri Bergson. *La pensée et le mouvant*. Genève: Éditions Albert Skira, 1946, p. 89. O próprio movimento de ampliação presente no encadeamento dos livros é testemunho desse "esprit de finesse" no pensamento: "Nossa iniciação no verdadeiro método filosófico data do dia em que rejeitamos as soluções verbais, tendo encontrado na vida interior um primeiro campo de experiência. Todo o progresso posterior foi um alargamento desse campo. Estender logicamente uma conclusão, aplicá-la a outros objetos sem ter realmente alargado o círculo de suas investigações, é uma inclinação natural do espírito humano, mas à qual é preciso não ceder nunca. A isto se abandona ingenuamente a filosofia quando ela é dialética pura, isto é, tentativa para construir uma metafísica com os conhecimentos rudimentares que se encontram armazenados na linguagem. Ela continua a fazê-lo quando erige conclusões tiradas de certos fatos em 'princípios gerais' aplicáveis ao resto das coisas. Toda a nossa atividade foi um protesto contra essa maneira de filosofar. Tivemos, assim, de deixar de lado questões importantes, às quais temos facilmente dado um simulacro de resposta prolongando até elas os resultados de nossos trabalhos precedentes. Só respondemos a cada uma se nos são concedidos o tempo e a força de resolvê-la nela mesma, por ela mesma. Senão, reconhecidos ao nosso método por nos ter dado o que cremos ser a solução precisa de alguns problemas, constatando que não podemos ir mais longe, ficamos aí. Henri Bergson. *La pensée et le mouvant*. Genève: Éditions Albert Skira, 1946, p. 98 e 99.

[373] David Lapoujade. *Potências do tempo*. São Paulo: N-1 edições, 2017, p. 86.

[374] David Lapoujade. *Potências do tempo*. São Paulo: N-1 edições, 2017, p. 86.

novo timbre. Bergson explica esse novo colorido timbrístico a partir do exemplo da palavra "amoenus" que caracteriza a atração que o encanto dos campos exercia sobre os romanos:

> [...] uma emoção nova, certamente criada por alguém, ou alguns, veio utilizar estas notas preexistentes como harmônicos, e produzir assim algo de comparável ao timbre original de um novo instrumento, aquilo que chamamos no nosso país o sentimento da natureza. A nota fundamental assim introduzida teria podido ser outra, como aconteceu no Oriente e, em particular, no Japão: o timbre seria outro. [375]

É importante notar neste exemplo que seja em Roma, na França ou no Japão, a atração exercida pelos campos recebem timbres que são qualitativamente distintos em cada caso ao ponto de não se poder reconhecer que são os mesmos. Faz-se importante notar que por mais que haja indeterminação não se pode afirmar arbitrariedade ou acidentalidade.

Na segunda parte deste estudo, encontrar-se-á a oportunidade de se observar mais de perto o funcionamento desses exemplos musicais. Se tais exemplos são de algum modo efeito dessa simpatia, como compreender então o seu estatuto? Muito já se falou sobre a noção de imagem na primeira parte deste estudo, mas em função deste problema específico, deve-se compreender como Henri Bergson diferencia dois tipos de utilização de imagens pela filosofia: um uso ilustrativo ou expositivo e um uso intuitivo ou concreto. Bergson apresenta o uso ilustrativo das imagens do seguinte modo: "As imagens de que falamos aqui são aquelas que se podem apresentar ao espírito do filósofo quando ele quer expor seu pensamento a outro."[376] Então, o primeiro tipo, é aquele em que uma determinada imagem é utilizada por um pensador apenas para ilustrar seus conceitos para alguém. Já o segundo tipo, é aquele em que o filósofo utiliza uma imagem em função de uma necessidade interna à sua criação conceitual e está diretamente relacionada à intuição "original" de sua filosofia.

Camille Riquier apresenta do seguinte modo esta distinção que ele chamará de imagens para outrem e imagens para si: "[...] Bergson distingue as imagens que o filósofo propõe à outrem quando quer lhe expor seu pensamento e a imagem mediadora e 'vizinha da intuição'."[377] É importante notar que Riquier relaciona diretamente o segundo tipo à noção de "imagem mediadora" tão cara à intuição propriamente filosófica, trabalhada por Bergson em sua conferência *A intuição filosófica*. Assim, a compreensão desta noção de imagem mediadora é de extrema importância para este estudo. Pois, para Bergson, esta imagem encontra-se entre a

---

[375] Henri Bergson. *Les deux sources de la morale et de la religion*. Paris: Quadrige/PUF, 2013, p. 38.
[376] Henri Bergson. *La pensée et le mouvant*. Genève: Éditions Albert Skira, 1946, p. 179.
[377] Camille Riquier. *Archéologie de Bergson: Temps et métaphysique.* Paris: Presses Universitaires de France, 2009, p. 37.

intuição concreta e a expressão conceitual do filósofo e pode aparecer de modo implícito ou explícito dependendo do caso[378]. Para Bergson, a imagem mediadora pode ser encontrada:

> [...] entre a simplicidade da intuição concreta e a complexidade das abstrações que a traduzem, imagem fugitiva e evanescente, que ronda, talvez despercebida, o espírito do filósofo, que o segue como sua sombra por entre os meandros de seu pensamento, e que, se não é a própria intuição, dela se aproxima muito mais do que a expressão conceitual, necessariamente simbólica, à qual a intuição tem que recorrer para fornecer "explicações". [379]

Ora, se este tipo de imagem está entre a intuição do filósofo e os conceitos que ele utiliza para dar conta delas e se, também, como mostra Camille Riquier, é o elemento água[380] que fornece na filosofia de Bergson imagens fluidas, este estudo gostaria de aproximar os exemplos musicais deste tipo especial de imagem que, segundo Bergson, todo filósofo reivindica para si próprio. E, tratando-os deste modo, também será propósito deste estudo mostrar a real importância deles para toda a filosofia bergsoniana. Importância esta que Frédéric Worms deixa evidente em suas notas à obra *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*: "Os exemplos não são simples ilustrações de um filósofo que se quer 'mais próximo do concreto'. Eles designam em Bergson os 'casos' do conceito, ou seja, os acontecimentos que marcam a dupla passagem do conceito no real e do real no conceito." [381] Para Worms, a compreensão da função precisa, que os exemplos exercem em toda a obra de Bergson, é de extrema importância para se entender o real significado de uma filosofia que não se contenta em pensar a duração sem ao mesmo tempo *pensar em duração*.

A partir de tudo que foi desenvolvido até aqui, nota-se como a ideia de metáfora traz mais confusões do que clareza para pensar as imagens musicais de uma metafísica[382] tão fina e precisa quanto a de Henri Bergson. Portanto, este estudo corrobora a radicalidade de sua crítica

---

[378] Em *A intuição filosófica*, Bergson investiga o caso do filósofo Berkeley: "No caso de Berkeley, creio ver duas imagens diferentes, e aquela que mais me impressiona não é a que se acha completamente indicada no próprio filósofo". Henri Bergson. *La pensée et le mouvant*. Genève: Éditions Albert Skira, 1946, p. 129.

[379] Henri Bergson. *La pensée et le mouvant*. Genève: Éditions Albert Skira, 1946, p. 119.

[380] Segundo Camille Riquier: À uma física dos sólidos deve-se então adicionar como recurso e complemento uma metafísica das imagens que, se instalando na realidade movente, explora de algum modo o resíduo não sólido da matéria que primeiramente tinha deixado fora do jogo. A inteligência pura, julgando o espírito segundo suas capacidades limitadas, resolve o sólido pelo sólido, e não pode encontrar pela análise senão o sólido. Ela ignora este 'oceano da vida' da qual ela é a condensação e sobre a qual ela flutua. Da análise à intuição, do sólido ao fluido, há uma solução de continuidade que exige da filosofia, se ela decidir sair de seu meio natural e humano, o 'salto'. A filosofia deve instalar-se em um novo elemento cuja a água nos fornece a imagem evocadora". Camille Riquier. *Archéologie de Bergson: Temps et métaphysique.* Paris: Presses Universitaires de France, 2009, p. 51.

[381] Henri Bergson. *Essai sur les données immédiates de la conscience*. Paris: Quadrige/PUF, 2013, p. 190.

[382] Se de algum modo pode-se falar de uma metafísica da música, ela deve ser tomada no sentido que lhe é dado por Vladimir Jankélévitch em sua obra *A música e o inefável*: "A 'metafísica da música', como a magia ou a aritmologia, perde de vista a função das metáforas e a relatividade simbólica dos símbolos. [...] as analogias metafísico-metafóricas deslizam furtivamente entre o sentido figurado e o sentido próprio e literal." Vladimir Jankélévitch. *A música e o inefável*. São Paulo: Perspectiva, 2018, p. 62.

à metáfora como sendo insuficiente para dar conta do modo como este se utiliza dessas imagens. David Lapoujade corrobora esta tese e a apresenta do seguinte modo: "O uso que Bergson faz das imagens não tem nada de ilustrativo, muito pelo contrário; elas giram em torno de verbos no infinitivo que exprimem as variações intensivas e os ritmos da duração." [383] O próprio Bergson é bastante claro nesta afirmação: "Quando abordamos o mundo espiritual, a imagem, se ela não faz mais do que sugerir, pode dar-nos a visão direta, enquanto o termo abstrato, que é de origem espacial e que pretende exprimir, deixa-nos frequentemente no domínio da metáfora." [384] Importante notar que o modo como Bergson coloca o problema é bastante claro, pois, em seus livros, toda vez que é necessário apresentar um exemplo metafórico e toda vez que isso ocorre, ele imediatamente indica com uma advertência ressaltando o seu caráter provisório na medida em que deve ser ultrapassado por uma "visão" mais direta. Como se pode notar nesta passagem de *Matéria e memória*: "Poderíamos, portanto dizer, por metáfora, que, se a percepção mede o poder refletor do corpo, a afecção mede seu poder absorvente. Mas trata-se apenas de uma metáfora. É preciso *ver* as coisas mais de perto, e compreender de fato que a necessidade da afecção decorre da existência da própria percepção. (grifo nosso)".[385] Ou nesta outra passagem de *A evolução criadora*: "*Mas não nos deixemos iludir por uma metáfora*. (grifo nosso). O lugar ao qual se chega não desenha a forma do caminho que se tomou para chegar até ele, [...]." [386] Diferentemente desses casos, não há advertências deste tipo nas imagens musicais sugeridas por Bergson. Neste sentido, desde o *Ensaio sobre os dados imediatos* (1889) até *As duas fontes da moral e da religião* (1932), os exemplos musicais são utilizados em certa abundância, e se há alguma alteração é somente em função de um novo problema aberto pela temática específica de um novo livro. Tentar entender esta dinâmica musical é a justificativa desta segunda parte, tendo em vista sempre esta orientação dada por Bergson em uma entrevista: “Eu raramente faço metáforas, [...]. São imagens.” [387] Pois, para ele, toda metáfora sempre terá como fundo uma ideia abstrata na medida em que ela é sempre uma transposição

[383] David Lapoujade. *Deleuze, os movimentos aberrantes*. São Paulo: n-1 edições, 2015, p. 127.
[384] Henri Bergson. *La pensée et le mouvant*. Genève: Éditions Albert Skira, 1946, p. 49.
[385] Henri Bergson. *Matière et mémoire: essai sur la relation du corps á l`esprit*. Paris: Quadrige/ PUF, 2017, p. 57 Em outra parte desta mesma obra: "Mas, ou se acaba apenas traduzindo o fato psicologicamente constatado numa linguagem fisiológica que nos parece ainda menos clara, ou é sempre a uma metáfora que se retorna." Henri Bergson. *Matière et mémoire: essai sur la relation du corps á l`esprit*. Paris: Quadrige/ PUF, 2017, p. 109.
[386] Henri Bergson. *L'évolution créatrice*. Paris: Quadrige/ PUF, 2013, p. 56.
[387] “Entretiens avec Lydie Adolphe”. Apud. Camille Riquier. *Archéologie de Bergson: Temps et métaphysique.* Paris: Presses Universitaires de France, 2009, p. 35.

ou uma tradução espacial de algo que é temporal e real. Deste modo, opta-se aqui em tratar os exemplos musicais apenas como imagens [388], isentando-os de qualquer função metafórica.

2.1.3 Imanência entre as artes

Tratar os exemplos musicais como imagens, também possui a vantagem de deixar clara a impossibilidade de se estabelecer uma hierarquia entre as artes a partir desta filosofia. Dito de outro modo, o de pensar que a utilização abundante de elementos musicais por Henri Bergson justificaria uma superioridade da arte musical sobre as demais artes particulares. Como se as artes plásticas, por exemplo, ao apresentarem mais diretamente elementos justapostos fosse menos capaz de levar o experimentador à intuição artística e ao alargamento perceptivo que lhe é próprio. Muito se tem afirmado que o recorrente apelo à música na filosofia de Bergson decorre do fato de que há uma ligação mais direta entre a especificidade da matéria sonora e o tempo. Na medida em que o som com suas propriedades (duração, intensidade, altura e timbre) manteria uma relação singular e notável mais próxima da temporalidade[389]. É o que nos apresenta Giovanni Piana em seu livro *A filosofia da música*: "A grande importância que toda a reflexão sobre a música atribui à temática temporal tem certamente a sua origem básica na

[388] Nesse contexto, Frédéric Worms nos apresenta uma ótima definição de imagem em seu *Vocabulário de Henri Bergson*: "O sentido dado por Bergson à palavra 'imagem' vai de encontro de uma dupla tradição. Por uma parte, não trata-se de imagens, no sentido de cópias mentais dos objetos exteriores, ou de representação: elas fazem parte do mundo. Mas, por outra parte, as coisas devem ser chamadas de imagens, pois a percepção não lhe acrescenta nada, não faz senão o contrário, lhe remover uma parte de suas relações mútuas. Assim, Bergson chama as coisas de imagens para bem mostrar que *todo o conteúdo de nossa representação*, incluindo as qualidades sensíveis aparentemente as mais relativas ao nosso espírito (cor, som, odor, etc.) *fazem parte integrante da matéria mesma* do universo [...]. Assim, chamar as coisas de imagens, *não é transformar o mundo em representação*, mas ao contrário *inscrever toda nossa representação*, todas as características de nossa consciência, *no mundo*. Dois aspectos explicam então a lacuna relativa entre nossa representação e a realidade das coisas: por um lado o corte espacial, que nós impomos aos objetos materiais, e que é puramente relativo à nossas necessidades [...]; e por outro, também, a contração temporal das qualidades sensíveis, que é atribuível ao ritmo de nossa duração e que faz com que nossas contrações por exemplo as vibrações de cor da matéria, propagações sobre trilhões de imagens, em uma única imagem vermelha. Frédéric Worms. *Le vocabulaire de Bergson*. Paris: Ellipses Édition Marketing, 2000, p. 30.

[389] Esta classificação pode ser encontrada na estética de Dessoir, Ariano Suassuna a apresenta do seguinte modo e propõe uma correção: "Dessoir classifica as Artes em *espaciais* - ou do *repouso* - e *temporais* - ou do *movimento*. As Artes espaciais caracterizam-se por elementos *justapostos*; são as Artes plásticas, Escultura, Pintura e Arquitetura. As Artes temporais caracterizam-se por elementos *sucessivos*; têm como meios de realização, execução e interpretação os sons e os gestos; são a Mímica, a Literatura e a Música. Ao lado destas, Dessoir refere-se, ainda, às Artes de síntese, que ele chama de *Associações*, dividindo-as em *definidas* e *indefinidas*. As Associações definidas são as que se formam através de sínteses de Artes imitativas, ou figurativas. As indefinidas são as que partem de sínteses de Artes livres, isto é, daquelas que se baseiam em formas não reais, abstratas. [...]. Não vejo, porém, necessidade de usar o nome de Associações para as Artes de síntese: o Teatro, o Cinema, a Dança, a Ópera e o Balé não são associações de Artes, são Artes independentes, peculiares, com vida própria. Também é dispensável esta subdivisão das Artes de síntese em *definidas* e *indefinidas*. Mas, com esses reparos, acredito que a classificação das Artes feita por Dessoir dá uma visão geral bastante boa do universo das Artes e do lugar que cada Arte ocupa nesse campo. Ariano Suassuna. *Iniciação à Estética*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018, p. 233 e 234.

forma de existir do som. O som existe quando existe".[390] Isto não se pode negar, mas será que esta característica do material sonoro e da sua relação com a temporalidade justifica inferir que a filosofia de Bergson autoriza a pensar a música a partir de uma posição privilegiada em relação às outras artes particulares? Será que esta relação entre a matéria sonora e a temporalidade bastaria para, a partir da metafísica bergsoniana, erigir uma hierarquia entre as artes colocando a música em uma posição privilegiada?[391] Este estudo corrobora o entendimento de que na filosofia de Bergson uma hierarquia deste tipo não se justifica por dois motivos:

O primeiro motivo é o de não se encontrar em nenhuma parte da obra de Henri Bergson uma explícita afirmação que justifique tal hierarquia ou qualquer outra. Não se encontra em sua obra, por exemplo, uma afirmação aos moldes desta enunciada por Arthur Schopenhauer:

> [...] a Vontade, essência profunda do Universo, não é representada senão indiretamente pelas Artes plásticas e poéticas, em obras-primas que encaram a Ideia eterna, o tipo imutável das coisas materiais e da alma humana. A música, ao contrário, expressa a Vontade diretamente, na sua essência, nas suas aspirações, nas sua vida, nos seus transportes eternos: ela não descreve um fenômeno particular e não exprime sentimentos individuais, como as outras Artes; mas revela, sim, o fundo mais escondido da vida tendencial: a alegria, a dor, a melancolia. [392]

Reproduzir esse tipo de enunciado schopenhaueriano é bastante relevante, pois torna mais evidente a inexistência desse tipo de afirmação em toda a obra de Henri Bergson. Assim, encontra-se ausente nesta obra qualquer enunciado que justificaria a afirmação de que a música expressa diretamente à duração em sua essência e aspirações, como também não se vê qual o propósito de se forçar o autor a dizer isso. Pode-se arriscar que, devido à dificuldade da metafísica de Bergson em se adequar aos padrões de uma teoria geral da estética, muitos tentaram extrair uma superioridade da música desta obra seguindo o modelo de uma filosofia da arte como queria este sim explicitamente, Schopenhauer.

---

[390] Giovanni Piana. *A filosofia da música*. Bauru, SP: EDUSC, 2001, p. 141.

[391] Vladimir Jankélévitch sustentou a possibilidade de uma superioridade da sensação sonora função da duração bergsoniana: "Criticou-se, com frequência, a 'metafísica da música' de Schopenhauer, sob o risco de se negligenciar suas intuições originais e profundas. Deve-se dizer que toda metamúsica assim romanceada é, ao mesmo tempo, arbitrária e metafórica. Arbitrária, primeiramente, pois não se vê o que justifica a promoção privilegiada da qual se faz objeto o universo acústico. Por que, entre todos os sentidos, o ouvido teria esse privilégio de nos proporcionar um acesso à coisa em si e de transcender nossa finitude? Baseado em que monopólio certas percepções, denominadas auditivas, seriam as únicas a desembocar no mundo dos números? Caberá distinguir, como outrora, as qualidades primárias das secundárias? E por que, afinal, o criticismo que nos retém entre os fenômenos seria suspenso unicamente em prol das sensações sonoras, mais submetidas que as outras, porém, à forma do tempo? Compreender-se-ia tal favoritismo se o tempo fosse a essência do ser e a realíssima realidade: é o que diz Bergson, [...]." Vladimir Jankélévitch. *A música e o inefável*. São Paulo: Perspectiva, 2018, p. 59 e 60.

[392] Arthur Schopenhauer. Apud. Ariano Suassuna. *Iniciação à Estética*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018, p. 229.

Já o segundo, é o de que pensar em termos de uma hierarquia pode levar ao equívoco de não compreender o real estatuto da imagem em Henri Bergson nem a radicalidade da identidade entre imagem e matéria bruta. Como apresentada em *Matéria e Memória*: "Pode-se dizer que meu corpo é matéria ou que ele é imagem, pouco importa a palavra." [393] E resumida por Gilles Deleuze em seu livro sobre o cinema: "*A imagem-movimento* e a *matéria fluente* são estritamente a mesma coisa." [394] O desenvolvimento desta tese e suas implicações podem ser acompanhados mais de perto na primeira parte deste estudo, especificamente no quarto capítulo.

Assim, por conta desses dois motivos, quando Henri Bergson utiliza a escuta de um elemento musical, não é correto pensar que sua filosofia advoga em favor de um privilégio da música sobre as outras artes particulares; ou mesmo uma hierarquização dos sentidos, da audição em relação aos demais. Aliás, se há alguma hierarquização dos sentidos, é somente a partir do funcionamento habitual do sistema sensório-motor na medida em que se encontra orientado para a ação sobre a matéria sólida. Mas, como ficará cada vez mais clara nesta segunda parte, o que ocorre na utilização do exemplo melódico é a quebra mediante a escuta sonora de determinados hábitos constituídos, ou seja, a reversão da marcha habitual da percepção que levaria necessariamente a uma ação determinada. Essa quebra ou reversão *específica* da escuta melódica ocorre porque não há equivalência ou igualdade entre as qualidades que chegam à percepção. Descreve Bergson essa diferença entre as qualidades:

> Um corpo, isto é, um objeto material independente, apresenta-se inicialmente a nós como um sistema de qualidades, em que a resistência e a cor - dados da visão e do tato - ocupam o centro e mantêm suspensas, de certo modo, todas as outras. Por outro lado, os dados da visão e do tato são os que se estendem mais manifestamente no espaço, e o caráter essencial do espaço é a continuidade. Há intervalos de silêncio entre os sons, pois a audição nem sempre está ocupada; dentre os odores e os sabores existem vazios, como se o olfato e o gosto só funcionassem acidentalmente: assim que abrimos os olhos, ao contrário, nosso campo visual se colore por inteiro, e, uma vez que os sólidos são necessariamente contíguos uns aos outros, nosso tato deve acompanhar a superfície ou as arestas dos objetos sem jamais encontrar interrupção verdadeira. [395]

Deste modo, estabelece-se que os dados da visão e do tato que estão diretamente ligados a continuidade espacial são, de certo modo, privilegiados em relação aos demais, como a audição, que é descontínua. A razão de tal privilégio dos dois sentidos (visão e tato) não é do interesse aqui, mas como os dados sonoros são caracterizados pela descontinuidade, nota-se que a escuta da continuidade de uma melodia e de sua dinâmica já são o suficiente para a quebra

---

[393] Henri Bergson. *Matière et mémoire: essai sur la relation du corps á l`esprit*. Paris: Quadrige/ PUF, 2017, p. 14.
[394] Gilles Deleuze. *Cinema 1: A imagem-movimento*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985, p. 79.
[395] Henri Bergson. *Matière et mémoire: essai sur la relation du corps á l`esprit*. Paris: Quadrige - Presses Universitaires de France, 1990, p. 220.

do nosso esquema de hábitos. Aliás, encontramos espalhados na obra de Henri Bergson, uma série de exemplos que envolvem as demais artes e os demais sentidos. Pode-se citar, por exemplo o do tato, que aparece logo na sequência do primeiro exemplo da escuta da melodia na obra *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*: "[...] quando o deslocamento do meu dedo ao longo de uma superfície ou de uma linha me provoca uma série de sensações de qualidades diversas".[396] O mesmo acontece em *Duração e simultaneidade*, após o exemplo da escuta da melodia segue-se o do tato: "Se eu passear o meu dedo sobre uma folha de papel sem olhar para ela [...]."[397] De tudo que foi dito, não se vê porque concluir que a utilização da melodia evidencia um privilégio da música em relação às outras artes.

Tal constatação é ainda mais clara na medida em que se levam em conta alguns pontos já desenvolvidos na primeira parte deste estudo, quando se estudou a grande inovação alcançada pela música de Claude Debussy. Na ocasião, teve-se a oportunidade de mostrar como a melodia não é a música propriamente dita[398]. Por isso, no que diz respeito ao alargamento da percepção e à função da arte, cada arte coloca problemas que lhes são próprios e cria a partir daí soluções singulares. Pois, assim como a música apresenta uma determinada relação com a espacialidade[399] como mostrou Pierre Boulez em sua obra tanto teórica quanto musical; pode-se, também, encontrar uma temporalidade intrínseca às outras artes junto com seus modos singulares de pensá-la. Um exemplo disso está no belíssimo livro de inspiração totalmente bergsoniana de Gilles Deleuze sobre o cinema intitulado *Cinema II – A imagem-tempo*. Nesta obra, diferente de apresentar uma concepção sensório-motora da imagem, onde uma percepção

---

[396] Henri Bergson. *Essai sur les données immédiates de la conscience*. Paris: Presses Universitaires de France, 1948, p. 76.

[397] Henri Bergson. *Durée et simultanéité: a propos de la théorie d'Einstein*. Paris: Quadrige/PUF, 2009, p. 48.

[398] Segundo David Lapoujade: "Esse é o processo de abstração ou de redução próprio de Bergson: apreender o movimento da música, independentemente da sua melodia; apreender o movimento do místico, independentemente de todas as vozes, imagens e emoções que o acompanham; apreender a corrente da vida, independentemente das formas criadas que ela atravessa; apreender o movimento da obediência e da crença, independentemente de qualquer obrigação e de qualquer religião; apreender as emoções, independentemente de seu conteúdo emocional; apreender, enfim, um todo virtual independentemente da sua atualização sempre parcial" David Lapoujade. *Potências do tempo*. São Paulo: N-1 edições, 2017, p. 120 e 121.

[399] Como já mostramos no capítulo anterior, Pierre Boulez em sua obra *A música hoje* nos apresenta uma multiplicidade de espaços na música. Pierre Boulez. A *música hoje I*. São Paulo: Editora Perspectiva: 1986, p. 86 e 87. Também Pierre Truchot propõe pensar a música em sua relação com o espaço. Pierre Truchot. *Pour une esthétique bergsonienne*. in: *Philosophie* 2004/3 (número 82), p. 58. Sobre a evolução da noção de espaço na obra de Bergson, Frédéric Worms nos esclarece em seu *Vocabulário de Henri Bergson*: "Não somente a teoria bergsoniana de espaço, ou ainda da relação do espaço com a matéria evolui de um livro a outro, mas sobretudo, compreendemos que a tarefa consiste antes de tudo em desemaranhar os mistos individuais e não somente em uma crítica geral. O espaço vivido é um misto em parte qualitativo irredutível ao espaço projetado de nossa ciência; inversamente o espaço pensado não é uma pura ficção, sua tomada sobre a matéria e o sucesso da física matemática, incluindo a teoria da relatividade, se explicam por um acordo com a 'geometria imanente' das coisas. Frédéric Worms. *Le vocabulaire de Bergson*. Paris: Ellipses Édition Marketing, 2000, p. 25.

se prolonga em uma ação, obedecendo a uma seleção interessada, tal como investigou em *Cinema I - A imagem-movimento*. Deleuze vai mostrar como o cinema nos apresenta uma visão direta do tempo a partir da imagem ótica pura, onde não tenho mais um prolongamento na ação, pois o objeto percebido vai ser ampliado com imagens em circuitos cada vez mais vastos correspondendo a múltiplos planos de realidade[400]rompendo, assim, com o esquema sensório-motor. Também podemos citar o estudo empreendido por Pierre Truchot sobre a pintura "como arte da duração" [401]. Em seu belo texto, *Pour une esthétique bergsonienne*, se propõe a denunciar o preconceito que vê a pintura como uma arte estritamente espacial, ou seja, que ela seria apenas uma superfície em que apareceriam qualidades necessariamente figurativas e inerentes à representação espacial. Truchot, ao contrário, propõe uma leitura temporal da obra plástica de Nicolas de Staël e de Philip Guston e conclui: "[...] a pintura pode ser colocada entre as artes do tempo porque tem a capacidade de gerar uma duração para quem a quer sentir." [402] E por fim, Paul Klee que vê a temporalidade como um elemento intrínseco à pintura, tanto para o artista quanto para o espectador: "Por acaso uma pintura surge de uma vez só? Não, ela é construída pedaço a pedaço, assim como uma casa. E o espectador, por acaso ele se dá por satisfeito com uma obra num relance?" [403] Deste modo, a clássica distinção entre artes espaciais e artes temporais não é só injustificável a partir de uma leitura bergsoniana como também a partir de uma descrição do ato de criação artístico.

Contudo, podem-se multiplicar os exemplos, mas estes já bastam para fazer entender como na perspectiva da duração todas as artes possuem, de um modo ou de outro, alguma relação com a temporalidade, pois todas apresentam a seu modo uma relação com o tempo tanto em sua produção quanto na sua recepção. Então, conclui-se, não há qualquer razão para se falar em termos de uma superioridade de um tipo de arte em relação às outras no que toca o plano estético. Pois, mesmo que o som não possua moldura como no caso do quadro na pintura, a música também apresenta suas formas de clausura que a fecham aqui e ali em um determinado sistema. As artes de um modo geral possuem seus compostos de sensações que em cada caso trabalham uma possibilidade de abertura, e a partir da complexidade da composição criada, o

---

[400] Sobre este tema Cf. Capítulo 3 – *Da lembrança aos sonhos (terceiro comentário a Bergson)* e o Capítulo 4 – *Os cristais de tempo.* Gilles Deleuze. *Cinema 2- A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2005.

[401] Pierre Truchot. *Pour une esthétique bergsonienne*. in: *Philosophie* 2004/3 (número 82), p. 49.

[402] Pierre Truchot. *Pour une esthétique bergsonienne*. in: *Philosophie* 2004/3 (número 82), p. 57.

[403] Paul Klee. *Sobre a arte moderna e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001, p. 46. Escreve Paul Klee em seus *Diários*: "Cada vez mais, sou forçado a enxergar paralelos entre a música e as artes plásticas. Mas não chego a nenhuma análise concreta. Não há dúvida de que as duas são artes temporais, o que é fácil de se comprovar. Na escola de Knirr, falava-se com muita propriedade sobre o ato de se executar uma pintura, referindo-se com isso a algo absolutamente temporal: os movimentos expressivos do pincel, a gênese do efeito." Paul Klee. *Sobre a arte moderna e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001, p. 46.

plano estético pode se tornar cada vez mais ilimitado e presente. A filosofia de Henri Bergson também não deve servir para a busca um princípio único para as artes particulares como em um sistema de belas-artes, mas sim respeitar cada arte em sua heterogeneidade respeitando assim seu modo singular de trabalhar a expressão.

2.1.4 Problema e método

De tudo que foi exposto anteriormente, pode-se agora enunciar de um modo geral a problemática desta segunda parte: Em que sentido podemos pensar rigorosamente essas imagens musicais? Basta uma breve olhada nos comentadores para perceber que sem dúvida a escuta da melodia é de fato um dos exemplos mais conhecidos e criticados da obra bergsoniana. Os críticos, a partir dos exemplos musicais e mais especificamente o da melodia, apontam para uma incongruência entre a noção de duração e a de tempo estético. E, como já foi suficientemente esclarecido anteriormente, tais críticos ignora completamente a precisão metafísica com que Henri Bergson utiliza tais exemplos em sua obra. Assim, pensam que esses exemplos de modo algum expressam uma experiência concreta, concluindo que os exemplos da sucessão melódica dão testemunho de uma abstrata e falsa associação entre continuidade e heterogeneidade[404]. Dito de outro modo, dizem que esta filosofia tanto não consegue enxergar a realidade "atômica" e instantânea da descontinuidade do tempo[405] quanto sintetiza o contínuo e o heterogêneo em uma "misteriosa associação". [406] É o caso de Gaston Bachelard e Gisèle Brelet.

O primeiro nega radicalmente a pertinência das imagens da continuidade: "Basta examinar de perto qualquer das imagens da continuidade, para ver sempre as hachuras do descontínuo. Essas hachuras só fazem uma sombra contínua por intermédio das heterogeneidades apagadas".[407] Para ele, os exemplos da melodia são apenas sombras, enquanto

---

[404] Como já foi apresentado, para Frédéric Worms este problema é uma chave para a compreensão da filosofia francesa no século XX.

[405] Aqui, nos referimos às críticas de Gaston Bachelard à Bergson em suas obras *A intuição do instante* e *A dialética da duração*. Para Bachelard: "Representaríamos, então, bastante bem o tempo bergsoniano por uma reta preta sobre o qual tivéssemos colocado, para simbolizar o instante como um nada, como um vazio fictício, um ponto branco". Gaston Bachelard. *A intuição do instante.* Campinas/SP: Verus Editora, 2010, p. 26 e 27. E também: "Do mesmo que uma crítica se ilumina pelo ponto ao qual conduz, digamos desde já que do bergsonismo aceitamos quase tudo, exceto a continuidade".Gaston Bachelard. *A dialética da duração*. São Paulo: Editora Ática, 1994, p. 16.

[406] Gisèle Brelet em seu livro *Le temps musical: essai d'une esthétique nouvelle de la musique* comenta Bergson: "A continuidade imediata é para o tempo musical confusão e incoerência". Gisèle Brelet. *Le temps musical: essai d'une esthétique nouvelle de la musique*. Tomo I. Paris: Presses Universitaires de France, 1949, p. 49.

[407] Gaston Bachelard. *A dialética da duração*. São Paulo: Editora Ática, 1994, p. 105.

que o ritmo é a verdadeira metáfora para a duração: "O ritmo - e não a melodia, complexa demais - pode apresentar as verdadeiras metáforas de uma filosofia dialética da duração." [408] Já a segunda, afirma que a continuidade Bergsoniana é fruto de uma misteriosa associação que conduz necessariamente à "confusão e incoerência" [409] Para Brelet: “A unidade da melodia é uma unidade indivisa e fluida, unidade de um progresso e não ponto de uma coisa, de um progresso onde misteriosamente se associam a continuidade e a heterogeneidade.”[410] Assim, após tudo que foi dito, já se pode notar em que medida essas duas críticas padecem de uma mesma incompreensão quanto à natureza das imagens musicais bergsonianas, pois, negligenciando toda distinção estabelecida pelo autor entre metafísica e ciência, não conseguem compreender que estes não são representações ou metáforas, mas imagens. Dito isto, deve-se recolocar de um modo mais específico o objetivo deste capítulo nos seguintes termos: detalhar a exposição de como nosso autor se utiliza de tais imagens musicais em sua obra para encontrar o real sentido e valor da relação entre imagem musical e duração.

Assim, uma pequena explicação vem a calhar para elucidar a direção deste estudo frente às críticas citadas. Para Bergson, a sucessão melódica é um composto de sons que se penetram compondo uma totalidade dinâmica e indivisível, e por conta disso não se podem alterar suas partes sem que a sua totalidade se comprometa de modo imprevisível, ou seja, causa e efeito não se articula homogeneamente. Contudo, essa dinâmica heterogênea e qualitativa só se torna inteligível se pensada a partir da duração, que como já foi exposto, não comporta um todo fechado como pensa um mecanicista, mas um todo aberto à criação e à imprevisibilidade. E é justamente por isso que Bergson pôde comparar o todo de uma melodia a um ser vivo como podemos notar nesta citação: "Não se poderia dizer que, se as notas se sucedem, apesar de tudo, as percepcionamos umas nas outras, e que o seu conjunto é comparável a um ser vivo, cujas partes se bem que distintas, se penetram exatamente pelo próprio efeito da sua solidariedade?" [411] Deste modo, é evidente que entender esta relação da melodia com um ser vivo é peça chave para compreender a função dos exemplos musicais na obra de Bergson. E para que este processo seja real, é necessário também que não seja reduzida a uma simples metáfora ou ilustração.[412]

---

[408] Gaston Bachelard. *A dialética da duração*. São Paulo: Editora Ática, 1994, p. 117.

[409] Gisèle Brelet. *Le temps musical: essai d’une esthétique nouvelle de la musique*. Tomo I. Paris: Presses Universitaires de France, 1949, p. 49.

[410] Gisèle Brelet. *Le temps musical: essai d’une esthétique nouvelle de la musique*. Tomo I. Paris: Presses Universitaires de France, 1949, p. 47 e 48.

[411] Henri Bergson. *Essai sur les données immédiates de la conscience*. Paris: Presses Universitaires de France, 1948, p. 75.

[412] Como já foi dito, é como metáfora que Gaston Bachelard apresenta esta relação entre a melodia e um ser vivo em seu capítulo *As metáforas da duração*: "Esbocemos ainda essas superposições: enquanto vida, a duração é solidariedade e organização de uma sucessão de funções - em sua contínua tomada de consciência, a vida é devaneio - , o devaneio é em si mesmo uma melodia espiritual, com os incidentes paradoxalmente livres e

Para isto, será preciso constar que a duração bergsoniana expresse uma multiplicidade qualitativa com ritmos totalmente heterogêneos e não coincidentes, tanto internamente quanto externamente. É o que apresenta David Lapoujade:

> "[...] somos seres que duram, ou melhor, que deixamos de nos considerar como seres para nos tornarmos durações, assim como um som existe ou dura pela sua vibração, [...] Na profundidade, não somos mais "seres", mas sim vibrações, efeitos de ressonância, "tonalidades" de diferentes frequências. E o próprio universo acaba se desmaterializando para se tornar duração, uma pluralidade de ritmos de duração que também se superpõem em profundidade, de acordo com níveis de tensão distintos. [413]

Fica claro, então, que esta superposição de que fala Lapoujade não implica de maneira nenhuma que a duração deva comportar uma medida homogênea comum capaz equalizar as diferenças entre os ritmos aos moldes de uma harmonia preestabelecida. Assim, junto com o esclarecimento das imagens melódicas, a segunda parte deste estudo também deve evidenciar esta pluralidade de ritmos e sua realidade. Assim, para tal intuito, faz-se necessário que esta filosofia estabeleça a duração como um dado imediato nos processos tanto da vida quanto da arte. Dito de outro modo, a duração deve ser um dado tanto no plano vital quanto espiritual, e, como também deve ser explicitado, material, sem que sejam eliminadas as especificidades distintivas e os ritmos próprios destas ordens distintas. Explica David Lapoujade: "Primeiro, nós nos descobrimos intuitivamente, como espiritual, vital, material através de uma série de mergulhos em nós mesmos." [414] Deve-se, então, deixar cada vez mais claro como Bergson vai liberar a possibilidade de uma "comunicação", ou, falando com mais propriedade, de uma simpatia entre os ritmos heterogêneos das mais diferentes ordens, sem que seja necessário estabelecer uma unidade ou uma referência de base que os iguale, pois não é da ordem da síntese nem da reunificação. [415]

Contudo, esclarecido tal problemática, este é o ponto de apresentar como será orientado o estudo das imagens musicais. Aqui, optou-se em apresentar tais exemplos em função da

---

fundidos. Se acrescentamos enfim, reciprocamente, que a melodia é 'comparável a um ser vivo', fundamos toda uma família, todo um ciclo fechado de metáforas que constituirão a linguagem da continuidade, o canto da continuidade, o acalanto da continuidade. Em face disso tudo, há uma única infelicidade: é que nenhuma experiência se basta a si mesma, nenhuma experiência temporal é verdadeiramente pura. Basta examinar de perto qualquer das imagens da continuidade, para ver sempre as hachuras do descontínuo. Essas hachuras só fazem uma sombra contínua por intermédio das heterogeneidades apagadas". Gaston Bachelard. *A dialética da duração*. São Paulo: Editora Ática, 1994, p. 104 e 105.

[413] David Lapoujade. *Potências do tempo*. São Paulo: N-1 edições, 2017, p. 11.

[414] David Lapoujade. *Potências do tempo*. São Paulo: N-1 edições, 2017, p. 71. "É em nós que a realidade é em si, na medida em que, justamente, somos uma parte do universo e não mais um sujeito exterior aos objetos que ele concebe. Isso quer dizer que o espírito não é apenas espírito, é também vida e matéria, de acordo com nível de *tensão* com o qual ele se vincula." David Lapoujade. *Potências do tempo*. São Paulo: N-1 edições, 2017, p. 119.

[415] David Lapoujade. *Potências do tempo*. São Paulo: N-1 edições, 2017, p. 63.

leitura das obras respeitando o seu encadeamento cronológico, o que não deve ser pensada como a única orientação possível, mas se configura como uma possibilidade de leitura frente à complexidade específica de uma filosofia que se propõe a pensar a realidade *sub especie durationis*. Pois, como apresenta Bergson, cada obra traz consigo um fôlego e uma força totalmente renovados:

> Tensão, concentração, tais são as palavras pelas quais caracterizamos um método que requer do espírito, para cada novo problema, um esforço inteiramente novo. Não poderíamos jamais ter tirado de nosso livro *Matéria e Memória*, que precedeu *A evolução criadora*, uma verdadeira doutrina da evolução (seria no máximo uma aparência); nem de nosso *Ensaio sobre os dados imediatos da Consciência* uma teoria das relações da alma com o corpo como aquela que expusemos em seguida em *Matéria e Memória* (teríamos apenas uma construção hipotética), nem da pseudofilosofia à qual estávamos antes dos *Dados imediatos* - isto é, as noções gerais armazenadas na linguagem - as conclusões acerca da duração e da vida interior que apresentamos em nosso primeiro trabalho. [416]

Então, por conta de tais delineamentos, ao se pensar esta obra deve-se ter em mente este esforço sempre renovado em função do novo problema a ser desenvolvido no próximo livro. Assim, fica vedada a simples interpretação de que cada livro corresponderia a uma aplicação abstrata do conceito de duração a um novo campo, como se seguisse o simples procedimento de relacionar uma ideia previamente estabelecida. Assim, Bergson se recusa a iniciar um um novo livro partindo de soluções verbais já estabelecidas de antemão, ou seja, de estender logicamente para uma obra seguinte as conclusões de uma obra anterior. Mas deve-se recusar a ideia de que não há um élan que dá consistência e que percorre todas as obras, esse é o risco de uma abordagem cronológica e o desafio lançado ao tipo de metodologia adotado aqui. Por isso, as conclusões de uma obra como *A evolução criadora*, em que ao mesmo tempo em que sugere um evolucionismo fora dos quadros do puro mecanicismo também nos apresenta um criacionismo imanente e empírico, deve contagiar e renovar a obra anterior. Assim, como também *Matéria e Memória* em que Bergson apresenta a matéria fora dos quadros clássicos da física clássica e a memória purificada de todo psicologismo deve orientar o *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência* que parecia concluir que a duração se reduz unicamente a um dado psicológico[417]. No decorrer de nossa exposição ficarão cada vez mais claro todas estas questões presentes em cada obra, que se não forem levadas em conta podem conduzir a inextricáveis equívocos.

---

[416] Henri Bergson. *La pensée et le mouvant*. Genève: Éditions Albert Skira, 1946, p. 98 e 99.

[417] Este tema já foi trabalhado exaustivamente no quarto capítulo da primeira parte deste estudo quando se estudou a duração bergsoniana.

2.2 **Melodia e mudança de qualidade**

2.2.1 Qualidade e quantidade

A famosa imagem da melodia como acesso à duração aparece no segundo capítulo intitulado *Da multiplicidade dos estados de consciência - A ideia de duração* da obra *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*, publicado em 1889. Mas antes, já no primeiro capítulo intitulado *Da intensidade dos estados psicológicos,* onde expõe sua crítica à psicologia de seu tempo no que diz respeito ao tema da qualidade, encontram-se outros exemplos musicais menos famosos, que longe de ser uma mera ilustração possuem para o conjunto da obra bastante importância. Tal importância pode ser notada nessa referência feita a Henri Bergson pelo estruturalista Gilles-Gaston Granger em sua obra *Pensamento formal e ciências do homem* justamente quando vai trabalhar no seu quinto capítulo a questão da qualidade e da quantidade: "Eis porque a arte está abaixo da distinção entre idealismo e realismo, entre a figuração e a abstração. [...]. Daí a sedução de uma filosofia bergsoniana, que é, em muitos aspectos, uma habilidosa tematização da atividade estética." [418] Dá para interpretar uma certa ironia nesta referência, mas, de um modo geral, ela serve para atestar a importância e a complexidade das imagens musicais neste contexto e no conjunto da obra, como também para justificar o seu estudo detalhado.

Neste primeiro capítulo, Henri Bergson estuda o ato de comparar quantitativamente duas sensações de uma mesma natureza. Segundo Bergson, "uma sensação pode ser dita duas, três, quatro vezes mais intensas que outra sensação de mesma natureza." [419] Contudo, este ato tão comum, recebeu muitas tentativas de explicação e neste capítulo ele vai estudar basicamente as ideias da psicologia do final do século XIX[420], que para Bergson vai herdar as ideias de Immanuel Kant. Nesta época, a psicologia estava tentando se estabelecer como ciência e tinha a psicofísica como sua proposta inicial. Em todo caso, para Bergson, não há discordância entre o modo de pensar do senso comum, do de Kant e o da psicofísica, pois todos admitem a

[418] Gilles-Gaston Granger. *Pensée formelle et sciences de l'homme*. Paris: Aubier-Montaigne, 1967, p. 108.
[419] Henri Bergson. *Essai sur les données immédiates de la conscience*. Paris: Quadrige/PUF, 2013, p.1.
[420] Sobre esta psicología vale citar a nota explicativa de Frédéric Worms: "Trata-se principalmente de Wilhelm Wundt (1832 - 1920), Joseph Delboeuf (1831 - 1896) e ,sobretudo, Gustav Fechner (1801 - 1887), o fundador da psicofísica, cuja crítica ocupa a última seção do primeiro capítulo (p. 45 - 54). Fechner definiu assim seu projeto inicial dos *Elemente der Psychophysik*: "Eu entendo por psicofísica uma teoria exata das relações entre alma e corpo, e, de uma maneira geral, entre o mundo físico e o mundo psíquico". [...]. A tese maior da psicofísica de Fechner é que os aumentos da sensação são mensuráveis segundo uma relação de proporcionalidade entre a variação da excitação e a intensidade da sensação". Frédéric Worm. In: Henri Bergson. *Essai sur les données immédiates de la conscience*. Paris: Quadrige/PUF, 2013, p. 201.

possibilidade de uma grandeza ou quantidade intensiva[421] presente neste tipo de comparação das sensações. Mas, em todas essas perspectivas, existem questões de base que nunca são respondidas e permanecem na obscuridade, são elas: Como é possível assimilar a intensidade de um estado de consciência a uma grandeza? O que está em jogo quando se diz que um sentimento ou um afeto é maior ou menor que outro? Ou mesmo, com que razão tratam-se esses afetos "objetivamente", como se estivessem ao alcance de instrumentos de medição do mesmo modo que os objetos sólidos?

Assim, ao tentar desenvolver tais questões, Henri Bergson constata que o modo como se entende a noção de grandeza intensiva não é de modo algum precisa, pois nela estão misturados confusamente o extenso e o inextenso, um misto composto por dois tipos de "quantidades" bastante diferentes: uma extensa e mensurável, e outra intensiva que não pode de modo algum ser medida. Porém, tal constatação, ainda não explica como é possível falar de uma grandeza aplicada a um fato psicológico[422], e este será o tema que orienta todo o resto da investigação deste primeiro capítulo. É importante notar aqui, que a crítica bergsoniana não se dirige à possibilidade ou não de uma quantidade intensiva, mas somente ao modo como a psicologia e o senso comum a reduzem a uma simples grandeza em geral aplicada, por exemplo, aos estados psíquicos. É totalmente possível falar de quantidades intensivas desde que elas sejam entendidas como uma multiplicidade e nunca como unidades que se somam. Esse tema das multiplicidades já foi exaustivamente trabalhado na primeira parte deste trabalho, mas ainda será feito mais algumas considerações sobre ele.

---

[421] A noção de quantidade intensiva aparece em Kant na sua obra *Crítica da razão pura*: "O seu princípio é: em todos os fenômenos o real, que é um objeto da sensação, tem quantidade intensiva, um grau". Immanuel Kant. *Crítica da razão pura*. Petrópolis, RJ, Editora Vozes, 2012, p. 191. Para Kant, um fenômeno não é apenas composto por uma grandeza extensiva, efeito da síntese sucessiva de suas partes em um todo, mas também uma grandeza intensiva, um grau, efeito não da soma das partes, mas da variação em relação a um zero que representaria uma ausência de sensação. Mas Kant não é o primeiro a tratar desse assunto, o encontramos também em Christian Wolff nesta passagem citada por Frédéric Worms: "[...] assim como uma reta é, com relação à outra, dupla, tripla, quádrupla, etc., assim um grau de calor em um sujeito é duplo, triplo, quádruplo, etc., a esse grau de calor em um outro sujeito". Christian Wolff. *Philosophia prima sive Ontologia*. Apud. Frédéric Worms. In: Henri Bergson. *Essai sur les données immédiates de la conscience*. Paris: Quadrige/PUF, 2013, p. 200 e 201. Segundo Frédéric Worms: "A Noção bergsoniana de intensidade se opõe antes de tudo ao conceito kantiano de 'quantidade intensiva' criticado no *Ensaio* como sendo o primeiro dos 'mistos impuros', fonte notadamente de erros de toda psicologia fundada sobre a medida dos estados de consciência, tal como a psicofísica. Mas ela acrescenta ao conceito de qualidade a ideia de uma multiplicidade interna, que permite pensar sua variação ajustada no sentido de uma escala contínua marcada no entanto por limiares (é esse ponto que Bergson retém da análise kantiana das quantidades intensivas ou graus). Assim, a ideia de intensidade pode tornar-se o primeiro dos conceitos frouxos e a fonte de todos os outros após ter sido denunciado como o primeiro dos mistos impuros e fonte de todos os outros." Frédéric Worms. *Le vocabulaire de Bergson*. Paris: Ellipses Édition, 2000, p. 37.

[422] Sobre o que é um fato psicológico é interessante conferir a aula intitulada *classificação dos fatos psicológicos*. Henri Bergson. *Aulas de psicologia e de metafísica: Clermont-Ferrand, 1887-1888.* São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2014, p. 28.

Para Henri Bergson, a solução dada pela psicofísica é totalmente insatisfatória porque, partindo do misto de extenso e intenso, ela tenta explicar e determinar a intensidade de um estado afetivo pelo número ou grandeza extensiva das causas. O resultado direto desse tipo de explicação confusa, é não se conseguir discernir diferentes tipos de fatos psicológicos ou estados de consciência, acabando por confundir estados que são totalmente diferentes em sua natureza. Deste modo, a psicofísica não consegue, por exemplo, distinguir os "estados da alma" que podem ser determinados quantitativamente pelas causas daqueles estados que possuem certa independência em relação a todo e qualquer objeto externos. É a dependência ou não em relação a um determinado objeto que permite a Bergson diferenciar dois tipos de fenômenos: o de um estado superficial, como por exemplo, o de um esforço diretamente associado a um objeto, e o de um estado independente que se basta a si próprio por conta de uma pura intensidade:

> O esforço é acompanhado de uma sensação muscular e as próprias sensações ligam-se a certas condições físicas que verossimilmente entram para algo na apreciação de sua intensidade; são fenômenos que ocorrem à superfície da consciência, e que se associam sempre, [...], à percepção de um movimento ou de um objeto exterior. Mas, certos estados da alma parecem-nos, com ou sem razão bastarem-se a si próprios: como as alegrias e as tristezas profundas, as paixões refletidas, as emoções estéticas. A intensidade pura deve definir-se mais facilmente nestes casos simples, em que não parece intervir nenhum elemento extensivo. [423]

Deste modo, por não fazer corretamente esta distinção torna-se imperceptível para a psicofísica a diferença entre um simples esforço diretamente relacionado a um fenômeno externo e um sentimento profundo em que a causa externa é apenas uma "ocasião". Para Bergson, toda solução de cunho mecanicista só é satisfatória para dar conta de um simples esforço de tipo superficial, enquanto é totalmente insatisfatória no caso de estados que são mais independentes ou “auto-suficientes” em relação à elementos extensivos, por exemplo: as paixões profundas, a esperança, os afetos de alegria e tristeza, as emoções ou sentimentos estéticos e morais, etc. Assim, para estes últimos falha-se sempre quando se tenta explicá-los em função de uma causa objetiva necessária, pois a avaliação de sua intensidade passa não por uma medida determinável, mas por uma mudança qualitativa que se exprime na percepção de uma diferença absoluta, ou seja, de uma "nuança". Essa noção de nuança é de extrema importância para toda a filosofia de Bergson. Ela permite uma avaliação qualitativa da intensidade, se opondo a todo julgamento quantitativo relacionado à medida de uma causa exterior qualquer.

---

[423] Henri Bergson. *Essai sur les données immédiates de la conscience*. Paris: Quadrige/PUF, 2013, p. 6.

2.2.2 A mudança qualitativa

A partir desta distinção, Henri Bergson se dedica a estudar os vários tipos de estados psicológicos independentes para tentar compreender mais profundamente a mudança intensiva ou qualitativa, começando pelos sentimentos estéticos. É importante notar que o estudo das emoções ou dos sentimentos estéticos era um ponto recorrente nos tratados de psicologia da época. Uma originalidade de Bergson é que ele não limita seu estudo ao sentimento de belo, mas o expande a toda gama de sentimentos oriundos de qualquer "sugestão estética". Neste ponto, sobre este tipo de sugestão propriamente estética faz-se necessário atentar para a explicação de David Lapoujade:

> "Todo o *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência* é um ensaio contra a causalidade, a favor de outro gênero de relações do tipo sugestão, influência ou 'atração psíquica'. A relação não é causal, mas sim de expressão: a emoção expressa a unidade qualitativa própria de cada experiência e é, aliás, através disso que ela se distingue qualitativamente das outras. [424]

Por conta disso, talvez seja possível dizer que a limitação da psicologia em reduzir todas essas relações de sugestão, de influência, de atração a uma causalidade mecânica, tenha a mesma fonte que limitação encontrada no campo da teoria estética quando esta trata o belo como sendo o único objeto estético.

Contudo, para Henri Bergson, nos sentimentos estéticos, e deve-se deixar claro, que há sim uma "sugestão" como causa, mas ela nunca implica diretamente uma determinação quantitativa exterior, pois esta invasão ou intervenção implica uma modificação integral e qualitativa da alma. Afirma Bergson: "Os sentimentos estéticos nos oferecem exemplos mais impressionantes ainda da intervenção progressiva de elementos novos, visíveis na emoção fundamental e que parecem aumentar-lhe a grandeza, embora determinado a modificar-lhe a natureza."[425] E inicia a apresentação desses sentimentos estéticos a partir do sentimento de graça que acompanha um movimento gestual sutil e contínuo. Contudo, é neste ponto que aparece a primeira referência a um elemento musical, mais especificamente o ritmo, que ganhará sua importância no decorrer do livro. Para o filósofo francês, na sensação do gracioso estão envolvidos três elementos: Primeiro, a percepção de certa facilidade no movimento; depois, certo sentimento de previsão dos movimentos futuros como se fosse possível adivinhar o movimento subsequente; e por último, sua intensificação por conta do acompanhamento do

[424] David Lapoujade. *Potências do tempo*. São Paulo: N-1 edições, 2017, p. 51.
[425] Henri Bergson. *Essai sur les données immédiates de la conscience*. Paris: Quadrige/ PUF, 2013, p. 9.

ritmo e da música, como em uma dança. Este terceiro processo é o mais importante para este estudo. Henri Bergson apresenta este processo do seguinte modo:

> Um terceiro elemento intervém quando os movimentos graciosos obedecem a um ritmo e quando a música os acompanha. É que o ritmo e a medida, nos permitem prever ainda melhor os movimentos do artista, nos levando a crer desta vez que somos seus mestres. Quase adivinhamos a atitude que vai tomar, certamente parece que nos obedece quando a realiza; a regularidade do ritmo estabelece entre ele e nós uma espécie de comunicação, e os retornos periódicos da medida são como que fios invisíveis com que fazemos atuar este marionete imaginário.[426]

Deste modo, Bergson apresenta aqui a música e o ritmo como elementos "facilitadores" para o sentimento de graciosidade e, também, para um tipo de "comunicação" ou comoção que se estabelece entre o espectador e o artista. Aqui, já nesta primeira ocorrência, Henri Bergson dá a indicação da importância dos elementos musicais como facilitadores de acesso à uma dimensão mais qualitativa e menos quantitativa. Pode-se chegar a dizer, que uma facilitação será um dos aspectos que faz com que os elementos artísticos ganhem uma função específica e determinada em toda a sua obra. A arte, então, é aquilo que facilita um contato com as intensidades da experiência no que possui de irredutível à toda quantidade. Em relação a esta noção de ritmo, deve-se já indicar que ele só receberá uma descrição mais completa em sua próxima obra *Matéria e Memória*. Mas, no contexto psicológico da proposta da obra *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*, o ritmo ganha um desenvolvimento provisório e limitado a uma dimensão subjetiva. E, em função dessa dimensão, Bergson chega a anunciar a inexistência de ritmos na natureza: "A natureza procede por sugestão como a arte, mas não dispõe do ritmo."[427] Para ele, esta sugestão da natureza que se assemelha a da arte, é oriunda mais da "harmonia" e da "proporção" de suas partes do que de uma simpatia real com ritmos presentes objetivamente nela. Como ficará claro, esta afirmação será modificada e aprofundada em *Matéria e Memória* e em *A evolução criadora*, em que a natureza será apresentada como possuidora de múltiplos ritmos e nossa consciência apenas um ritmo entre eles. Mas, por hora, deve-se manter o foco em outros elementos que são também de extrema importância para este estudo.

Dito isso, Henri Bergson retoma o problema de quais fatores estão envolvidos quando se interpreta um progresso qualitativo como sendo uma mudança de grandeza. Para tal, ele passa a investigar como o sentimento de belo pode admitir graus. Nesta exposição do sentimento de belo, Bergson apresenta como um método correto, inverter o que geralmente se faz, pois primeiramente propõe que devemos estudar o belo nas obras de arte para depois

---

[426] Henri Bergson. *Essai sur les données immédiates de la conscience*. Paris: Quadrige/ PUF, 2013, p. 9.
[427] Henri Bergson. *Essai sur les données immédiates de la conscience*. Paris: Quadrige/ PUF, 2013, p. 12.

estudar o belo na natureza. Nas palavras de Bergson: "[...], parece mais conforme às regras de um método correto estudar primeiramente o belo nas obras onde foi produzido por um esforço de consciência, e depois [...] na natureza, que é artista a sua maneira".[428] Tal inversão se justifica em função da perspectiva adotada na presente obra que é o de estudar os dados imediatos da consciência. Deste modo, Bergson vai comparar os processos envolvidos na arte com os de uma hipnose[429] "espiritualizada" e "purificada" que suspende a resistência de nossa personalidade para facilitar a simpatia com o sentimento proposto pela obra.

> Assim, na música, o ritmo e o compasso suspendem a circulação normal de nossas sensações e de nossas ideias fazendo oscilar nossa atenção entre pontos fixos, e apoderam-se de nós com tal força que a imitação, mesmo infinitamente discreta, de uma voz que geme será suficiente para nos encher de uma extrema tristeza. [430]

Aqui nessa citação, Bergson mostra como a música, a partir do seu ritmo e do seu compasso, suspende o circuito de nossas sensações e ideias mais conectadas à vida prática sugerindo um movimento afetivo que dá acesso a uma dimensão mais profunda. Ou seja, uma dimensão que apresenta estados afetivos mais vívidos e que se funde em uma continuidade próxima a que encontramos em nossa consciência. Esta continuidade é uma sucessão de estados afetivos que mudam de natureza a partir de uma sugestão musical. Por exemplo, quando sinto uma extrema tristeza sugerida pelo gemido da voz em uma música. Fica claro como em nenhum momento se justifica que essa sugestão possa ser interpretada como uma simples impressão como muitos querem ver. Segundo Bergson, uma perspectiva meramente quantitativa não conseguiria matematizar esta mudança enquanto intensidade pura, pois estas intensidades são independentes de determinações exteriores: "Os estados psíquicos cuja intensidade acabou de definir são estados profundos que não parecem solidários com a sua causa exterior [...]".[431] A questão é que essas realidades psíquicas sugeridas pela música interagem e se fundem entre si implicando uma mudança qualitativa, ou seja, as fusões dos encadeamentos afetivos e dos sentimentos não implicam diretamente uma mera diferença quantitativa, mas sim uma transformação radical, uma diferença de natureza.[432] Basta tentar encontrar em uma causa

---

[428] Henri Bergson. *Essai sur les données immédiates de la conscience*. Paris: Quadrige/ PUF, 2013, p. 11.

[429] A ideia de assimilar os efeitos da arte aos da hipnose é um ponto comum da época. Sobre as experiências com hipnotismo conferir o artigo de Bergson intitulado *Da simulação inconsciente no estado de hipnose*. Henri Bergson. *Mélanges*. Paris: Presses Universitaires de France, 1972, p. 331 - 341.

[430] Henri Bergson. *Essai sur les données immédiates de la conscience*. Paris: Quadrige/ PUF, 2013, p. 11.

[431] Henri Bergson. *Essai sur les données immédiates de la conscience*. Paris: Quadrige/PUF, 2013, p. 15.

[432] Faz-se necessário um esclarecimento importante que é indicado pelos principais comentadores de Bergson, segundo Frédéric Worms: "Em Bergson, a oposição fundamental não está entre as 'diferenças de grau' e as 'diferenças de natureza', mas entre as diferenças de *intensidade*, que são sempre diferenças *de natureza*, e as diferenças de *quantidade*, que não são jamais isso, sendo sempre operadas no sentido de uma mesma grandeza, ou de uma medida comum. Assim as 'diferenças de grau' podem ser de dois sentidos: diferença relativa de quantidade, ou diferença absoluta de qualidade, de natureza. As análises de Deleuze em *O*

externa a justificação dessa mudança, mesmo que a mudança seja sugerida por uma voz como no exemplo anteriormente citado, para logo perceber que essa mudança possui uma dinâmica própria e que não pode estar diretamente relacionada a qualquer quantidade de movimento vindo do exterior. Este é justamente o motivo pelo qual, para compreender tal fenômeno em sua natureza independente, é preciso abandonar o modo como apreendemos os fenômenos extensos e quantitativos. Em resumo, o propósito de Henri Bergson com este capítulo dos *Dados Imediatos* é mostrar o erro de se pensar realidades intensas como se fossem extensivas e aplicáveis ao cálculo, como são, por exemplo, os objetos do mundo.

Mas, Henri Bergson não se limita a estudar apenas os fatos psicológicos "puros", ele também vai analisar os fatos 'complexos' como o de um esforço muscular, que já tinha mencionado anteriormente. O propósito desse estudo do esforço é que ele vai representar um papel na explicação da origem da crença nas quantidades intensivas, pois é um ponto privilegiado no encontro entre uma força sentida como interior e a exterioridade. Depois, vai estudar também o que ele chamará de estados intermediários que estão situados entre os sentimentos profundos e o esforço. A importância desses estudos é de servir de exemplo para a refutação de teorias que defendem que qualquer intensidade das sensações é uma consequência direta das manifestações do corpo que as acompanham. Esta refutação, então, se dirige a todas as teses psicofísicas que, por exemplo, tentam encontrar uma correspondência direta e necessária entre a exterioridade e a intensidade. Neste ponto, Henri Bergson faz referência e se apóia em vários estudos no que diz respeito às emoções e às reações do corpo ligadas a ela. Como por exemplo, o estudo efetuado pelo biólogo Charles Robert Darwin (1809 - 1883) em sua obra *L'expression des émotions chez l'homme et chez les animaux*. Nesta referida obra, Darwin mostra que os sintomas emocionais como batimentos do coração acelerado, suor e respiração ofegante, rubor ou vermelhidão, não são meros efeitos de mudanças de estados físicos, mas a própria emoção. Ou, também, o estudo do psicólogo William James (1842 - 1910), em que defende que o esforço não é totalmente equivalente à soma de "sensações orgânicas", ou seja, puramente extensivo de movimentos musculares.[433] Apoiado nessas teses

Bergsonismo, que se fundam sobre esta distinção (entre diferenças de 'grau' e de 'natureza'), permanecem capitais, para que não se perda a precisão, sem a qual corremos o risco de criticar precipitadamente as diferenças de grau ou de intensidade, onde Deleuze assim como Bergson enxergam o essencial do real". Frédéric Worms. *Le vocabulaire de Bergson*. Paris: Ellipses Édition, 2000, p. 36 e 37.

[433] Henri Bergson. *Essai sur les données immédiates de la conscience*. Paris: Quadrige/ PUF, 2013, p. 22. Há muitos pontos em comum entre o pensamento do filósofo Henri Bergson e do psicólogo William James. Para este ponto ler a carta de Bergson de 6 de janeiro de 1903 à W. James: "Quando escrevi meu *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência* somente conhecia o seu artigo sobre o *Esforço*, mas tinha sido conduzido, através da análise da ideia de tempo e de uma reflexão acerca da função desta ideia na mecânica, a certa concepção da vida psicológica que é bastante conciliável com a de sua psicologia (exceto, todavia, que eu

e contra Wilhelm Wundt (1832 - 1920), Alexander Bain (1818 - 1903) e o senso comum, Bergson se recusa a sustentar que não exista uma intervenção de algum elemento qualitativo irredutível ao funcionamento orgânico. Ou seja, na nossa experiência, mesmo do esforço físico, há um acréscimo de elementos qualitativos e intensos aos elementos quantitativos e extensos.

Dando continuidade à sua argumentação, Bergson se dedica a estudar a sensação tanto em seu aspecto tanto afetivo quanto no representativo, o que lhe permite analisar os estados de consciência cuja intensidade se coloca como mais dependente de uma causa externa. No caso da sensação afetiva, por exemplo, na dor, ela está diretamente associada à fisicalidade do corpo em sua fonte, encontramos em seu desenvolvimento sensações que repercutem entre si produzindo mutações qualitativas. Bergson cita o exemplo da sinfonia musical como a melhor expressão para explicar este fenômeno:

> Se este raciocínio tem fundamento, não se deverá comparar uma dor de intensidade crescente a uma nota da escala que se torna cada vez mais sonora, mas antes a uma sinfonia, onde um número crescente de instrumentos se faria ouvir. No interior da sensação característica que dá o tom às restantes, a consciência discrimina uma multiplicidade mais ou menos considerável de sensações que emanam dos diferentes pontos da periferia, contrações musculares, movimentos orgânicos de toda espécie: o acordo destes estados psíquicos elementares exprime as novas exigências do organismo, perante a nova situação que lhe é posta. [434]

Primeiramente, é relevante apontar que neste primeiro capítulo do *Ensaio sobre dados imediatos* Bergson já apresenta a importante noção de multiplicidade, mas ela só ganhará uma conceitualização própria e original no segundo capítulo. Neste exemplo, em que Bergson compara a dor a uma sinfonia, ainda não fica claro o sentido do processo envolvido quando a consciência discrimina uma multiplicidade. Sem a real compreensão deste processo a noção de multiplicidade ainda pode ser tomada como uma simples oposição à uma unidade, que aqui seria caracterizada por uma nota. O tema da multiplicidade já foi exaustivamente estudado e justificado no primeiro capítulo deste estudo, outros aspectos importantes sobre esta ideia ainda será estudado mais adiante. Deste modo, com esse exemplo da sinfonia Bergson deixa claro em que medida as sensações de afetividade apresentam uma função bastante relevante na gênese da "crença" comum quando se tenta dar conta da quantidade intensiva. Pois, se a dor, relacionada aqui com a multiplicidade da sinfonia, pode ser medida e reduzida a uma quantidade mensurável, de modo algum está se falando da "variação de intensidade" no que possui de qualitativo, mas de aspectos outros em que nossa consciência discrimina e separa de

---

vejo nas próprias resting-places os places of flight aos quais o olhar fixo da consciência confere uma imobilidade aparente)". Henri Bergson. *Mélanges*. Paris: Presses Universitaires de France, 1972, p. 580.

[434] Henri Bergson. *Essai sur les données immédiates de la conscience*. Paris: Quadrige/ PUF, 2013, p. 26.

todo o conjunto. A consciência, então, toma a variação qualitativa como efeito das reações menores ou maiores das partes do organismo corporal que a acompanham. Neste sentido, Bergson aponta para o reducionismo que as teses da psicofísica caem quando querem reduzir a mudança qualitativa envolvida em nossos estados psicológicos apenas levando em consideração as funções fisiológicas e orgânicas. Mas, este exemplo da sinfonia não fica restrito ao caso da obra *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*, um exemplo semelhante a este pode ser encontrado quase 20 anos depois no início do capítulo I da obra *A evolução criadora*. E nota-se que em ambas as obras o exemplo da sinfonia possui a mesma função: mostrar como nossa consciência reduz algo qualitativo em elementos que podem ser quantificáveis, ou seja, ela discrimina elementos ou pontos selecionando artificialmente descontinuidades naquilo que é contínuo e simples. Este exemplo será retomado ainda neste estudo quando esta segunda obra for trabalhada.

Depois, Bergson analisa o segundo tipo de sensações que classifica como sendo representativas nestas a mediação entre a qualidade e a quantidade não está mais no corpo, mas em relação à um objeto. Para Henri Bergson, toda tendência à quantificação nesse tipo de sensação é um efeito do enraizamento de um hábito na experiência que produz uma mistura entre as nuances da sensação e as variações da excitação. É Importante notar que no exemplo da escuta de um som, Bergson não está levando em conta somente a propriedade de sua intensidade ou, dito de outro modo, a sua dinâmica (som forte ou fraco), mas também a sua altura[435]. E a questão que se coloca é: "As diferenças de altura, tal como o nosso ouvido as percebe, são diferenças quantitativas?" [436]. Todo esforço de Bergson em sua argumentação é tentar mostrar como se adquire o hábito de reduzir as diferenças qualitativas às diferenças quantitativas. Para ele, se as notas podem ser representadas por pontos ou intervalos em uma pauta musical, é porque o esforço que se faz para reproduzi-las no papel é sempre descontínuo. Outros fatores podem ser apontados, também, em função da representação gráfica e toda problemática envolvida na transposição da sucessão sonora no espaço. Explica Vladimir Jankélévitch sobre este ponto:

> [...] a pauta projeta no espaço a distinção entre grave e agudo, baixo e soprano, assim como as vozes simultâneas da polifonia aparentam ser "superiores" ou "inferiores", seguindo a imagem das camadas superpostas pelo geólogo - e ocorre o mesmo com as "estratificações" da consciência. Em virtude de uma dupla ilusão, o próprio mundo

[435] São quatro as propriedades físicas do som: a duração, a intensidade, a altura e o timbre. A duração é o que se prolonga através da propagação das ondas sonoras no ar; a intensidade é a propriedade que o som possui de ser forte ou fraco dependendo da sua repercussão; a altura é a capacidade que o som possui de ser grave, médio ou agudo; o timbre são as características do som que nos permitem reconhecer as diferenças entre cada instrumento, e até distinguir instrumentos do mesmo tipo.

[436] Henri Bergson. *Essai sur les données immédiates de la conscience*. Paris: Quadrige/PUF, 2013, p. 33.

> da música suprassensível acaba por aparecer situado "acima" das regiões superagudas da música audível; o ultrafísico e o metamusical tomam então um sentido ingenuamente topográfico.[437]

Para Jankélévitch, Bergson foi o filósofo que refutou, de modo definitivo, toda possibilidade de se recorrer a um modelo visual ou metafórico para tratar as questões relacionadas à temporalidade. Dando prosseguimento à sua argumentação, Bergson afirma que no caso da altura do som e do seu deslocamento na escala, por exemplo, habituou-se a representá-la como se o seu movimento fosse no sentido vertical. Ou seja, quanto mais aguda mais para cima o deslocamento, quanto mais grave mais para baixo. Este hábito é adquirido por conta da ressonância que sentimos na cabeça por parte da nota aguda, e na caixa toráxica por parte das notas graves, e também no movimento que produzimos no espaço quando tentamos alcançar determinadas notas. Então, Henri Bergson conclui:

> Diremos então que a nota é mais alta, porque o corpo faz um esforço como se fosse atingir um objeto mais elevado no espaço. Contraiu-se assim o hábito de apontar uma altura para cada nota da escala, e quando o físico a conseguiu defini-la pelo número de vibrações a que corresponde em um determinado tempo, não hesitamos mais em dizer que o nosso ouvido percepciona diretamente as diferenças de quantidade. Mas o som ficaria qualidade pura, se nele não introduzir o esforço muscular que o produziu, ou a vibração que o explica. [438]

Deste modo, Bergson mostra como a qualidade pura do som se torna pouco a pouco redutível a diferenças quantitativas. A análise de Bergson não termina por aqui, pois também irá estudar a sensação de calor e frio e também a sensação da luz. Mas, em função de tudo que foi dito, já podemos concluir em que a música é importante aqui no primeiro capítulo da obra *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*, pois ela vai ajudar Bergson a estabelecer um diálogo com a psicologia de seu tempo. Aqui, neste diálogo com a ciência, é importante notar que não se quer negar completamente a importância da abordagem científica, mas sim revelar as ilusões e completar os pontos negligenciados por esta abordagem. Neste contexto, a música auxilia a abordagem bergsoniana a evidenciar como a análise psicofísica não consegue dar conta do estado qualitativo dos fatos psicológicos.

---

[437] Vladimir Jankélévitch. *A música e o inefável*. São Paulo: Perspectiva, 2018, p. 61. Pode-se ter em mente, também, essas palavras de Vladimir Jankélévitch em seu livro *A música e o inefável*: "Bergson refutou definitivamente os mitos visuais e as metáforas que conferem ao temporal as três dimensões do universo óptico e cinestésico. É, contudo, a tradução da duração em termos de volumes que torna tão ilusórias as especulações relativas a uma transcendência musical. Não há mais simetria entre espaço e o tempo do que entre o passado e o futuro no decorrer do tempo: esse caráter absolutamente díspar da temporalidade musical faz de toda filosofia arquitetônica sobre ela construída um castelo de nuvens e ilusões." Vladimir Jankélévitch. *A música e o inefável*. São Paulo: Perspectiva, 2018, p. 61.

[438] Henri Bergson. *Essai sur les données immédiates de la conscience*. Paris: Quadrige/PUF, 2013, p. 34.

2.2.3 A escuta da melodia[439]

Agora sim podemos passar para o segundo capítulo intitulado *Da multiplicidade dos estados de consciência - A ideia de duração* da obra *Ensaios*, onde encontraremos o famoso exemplo da escuta da melodia. Já foram estudadas no capítulo anterior deste estudo, as principais distinções entre uma multiplicidade de tipo numérica e a multiplicidade própria da duração, então o objetivo aqui será estudar o tipo de uso que Bergson faz dessa imagem musical. Neste capítulo, esta imagem musical aparece exatamente no ponto em que é introduzida a ideia de duração concreta. Assim, após já ter estudado as ideias de multiplicidade numérica e espaço, Bergson vai nos apresentar a ilusão inerente a algumas teses da escola inglesa[440] que pensa persuadida de que o espaço "é o dado fundamental" [441], uma concepção simplista do tempo reduzido à ideia de extensão. Deste modo, esta escola cometeria esta simplificação quando pensa o tempo a partir da ideia de reversibilidade espacial, como quando de olhos fechados posso, por exemplo, em um segundo momento recompor de modo inverso o caminho percorrido pelo meu dedo em uma superfície. Como se pudesse definir o tempo analogamente ao espaço, como se pudesse encontrar "relações reversíveis da sucessão na duração".[442] Mas logo somos persuadidos por nosso autor que a ideia de sucessão entendida deste modo é superficial e não passa de um fantasma da ideia de espaço atribuída ao tempo. E é justamente neste ponto que o exemplo da melodia intervém para mostrar como devemos entender a sucessão que a duração em seu aspecto puro implica. Segundo Bergson:

---

[439] É relevante ressaltar que poucos anos mais tarde, Edmund Husserl também vai se utilizar do recurso da melodia para apresentar o tempo indiviso. Pois, na melodia, há um tipo de sucessão específica das notas, que acontece a despeito de todo hiato natural entre elas. Nesta sucessão melódica, observa-se que é ao mesmo tempo que não se pode dizer que as notas desaparecem de modo absoluto, assim como também elas não persistiram como sendo as mesmas. Se todos os sons continuassem infinitamente se ouviría um acorde se acumulando de notas em um aglomerado sonoro. Mas, de modo contrário, se não houvesse uma certa continuação, não haveria relação e a melodia seria impossível. Segundo Husserl: "Quando, por exemplo, soa uma melodia, o som individual não desaparece completamente com o cessar do estímulo ou então com o movimento dos nervos por ele excitados. Quando soa o novo som, o precedente não desaparece sem deixar rasto, senão nós seríamos mesmo incapazes de notar as relações entre os sons consecutivos; nós teríamos, em cada instante, um som, eventualmente, no intervalo de tempo entre o toque de dois sons, uma pausa vazia, nunca, porém, a representação de uma melodia. Por outro lado, não basta ficarmos com esta permanência das representações de som na consciência. Se elas permanecem sem modificação, teríamos nós então, em vez de uma melodia, um acorde de sons simultâneos ou antes um amálgama desarmônico de sons, tal como a obteríamos se todos os sons já soados tocassem simultaneamente.Só porque aquela modificação peculiar ocorre, porque cada sensação de som, depois do estímulo produtor ter desaparecido, desperta a partir de si mesma uma representação semelhante, provida de uma determinação de tempo, e porque esta determinação temporal se altera sem cessar, se pode chegar à representação de uma melodia, na qual os sons singulares têm os seus lugares determinados e as suas medidas temporais determinadas." Edmund Husserl. *Lições para uma fenomenologia da consciência interna do tempo*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, p. 45 e 46.

[440] Alguns nomes podem ser indicados aqui: John Stuart Mill, Alexander Bain e Herbert Spencer.

[441] Henri Bergson. *Essai sur les données immédiates de la conscience*. Paris: Quadrige/ PUF, 2013, p. 74.

[442] Henri Bergson. *Essai sur les données immédiates de la conscience*. Paris: Quadrige/ PUF, 2013, p. 74.

> [...] basta que, lembrando-se desses estados, não os justaponha ao estado atual como um ponto, mas os organize com ele, como acontece quando nos lembramos das notas de uma melodia, fundidas num todo. Não se poderia dizer que, se as notas se sucedem, apesar de tudo, as percepcionamos umas nas outras, e que o seu conjunto é comparável a um ser vivo, cujas partes, se bem que distintas, se penetram exatamente pelo próprio efeito da sua solidariedade? A prova está em que, se quebrarmos a medida insistindo mais do que o razoável numa nota da melodia, não será o seu prolongamento exagerado, enquanto alongamento, que nos advertirá do nosso erro, mas a mudança qualitativa assim fornecida ao conjunto da frase musical.[443]

Faz-se notar que este exemplo é introduzido para mostrar como uma sucessão pode ser lembrada como uma "penetração mútua" dos elementos envolvidos, e, também, como esses elementos estão intimamente fundidos ao todo. Deste modo, é neste exemplo musical que Bergson deixa mais claro como uma sucessão pode aparecer “fundida” em um todo. Quanto a este processo, é importante notar que independente do valor quantitativo das notas que compõe a melodia em questão, elas são lembradas como um todo, desde que não haja por conta de quem lembre ou perceba qualquer intenção de justaposição espacial. E se Bergson pode comparar este conjunto melódico com um ser vivo, é justamente porque há esta solidariedade de penetração entre as partes, de modo que, em relação ao conjunto, a mudança qualitativa enquanto efeito é determinante em relação à variação quantitativa. A prova disto, é que quando há alguma alteração em qualquer quantidade da nota, o que aponta a ocorrência do “erro” não é esta variação, mas sim a mudança qualitativa que ocorre no todo da frase musical. É importante apontar que Bergson retornará a esta imagem em vários momentos de sua obra como um todo, o que permitirá entrar cada vez mais a fundo nesta problemática. Por hora, esta explicação já basta para Bergson fazer compreender o tipo de sucessão da duração, mas ele encontrará mais consequências nesta imagem musical quando estudar a evolução do vivo na obra *A evolução criadora*.

Assim, o intuito de Bergson aqui com essa imagem é expor as diferenças em se pensar a sucessão como penetração mútua ou fusão de pensá-la como partes dispostas, uma ao lado da outra, espacialmente distribuídas. Para Bergson, é somente por um esforço de abstração ou de "obsessão" pelo espaço que esta sucessão pode ser tomada a partir de partes justapostas em sucessão apenas se tocando sem qualquer penetração ou fusão entre elas. Mas, quando tal obsessão é abandonada, percebemos que esta sucessão não implica nem uma "ordem" de tipo numérica nem a possibilidade de sua "reversibilidade", pois ambas são características da simultaneidade espacial. Conclui Bergson: "A ideia de uma série reversível na duração, ou até simplesmente de uma certa ordem de sucessão no tempo, implica, portanto, a representação do

[443] Henri Bergson. *Essai sur les données immédiates de la conscience*. Paris: Quadrige/ PUF, 2013, p. 75.

espaço, [...]".[444] Para Bergson, essa sucessão pura e livre de toda espacialidade, ou seja, uma sucessão de penetração mútua e fusão é a própria duração. Outra característica, que pode ser considerada quase como uma consequência de sua irreversibilidade, é à ideia de que a duração é uma pura heterogeneidade, pois, como já foi estudado anteriormente, ela comporta mudanças qualitativas. E encontramos mais uma vez o exemplo da melodia: "[...] suas sensações se somarão dinamicamente umas às outras e se organizarão entre si como fazem as notas sucessivas de uma melodia a qual nos deixamos embalar".[445] O segredo para compreendermos este processo está na expressão "soma dinâmica", pois é uma sucessão de mudanças qualitativas que se apresentam fundidas e que se penetram sem qualquer "contorno preciso", implicando sempre em uma arbitrariedade quanto à sua separação e, por isso, totalmente arbitrária sua irredutibilidade ao número. Nas palavras de Bergson: "É forçoso admitir que há aqui uma síntese por assim dizer qualitativa, uma organização gradual de nossas sensações sucessivas umas com as outras, uma unidade análoga à de uma frase melódica."[446] Importante apontar que, por mais que Bergson se expresse em termos de unidade nunca confundir com uma unidade numérica, pois ela é uma "heterogeneidade pura"[447] assim como uma melodia, nas palavras de Bergson: "[...] se penetrando e se organizam entre elas como as notas de uma melodia, de maneira a formar isso que nós chamamos uma multiplicidade indistinta ou qualitativa, sem nenhuma semelhança com o número: [...]."[448] É, em termos musicais, que Bergson fala de uma multiplicidade "indistinta" ou "qualitativa", bem diferente de um meio homogêneo ou de uma quantidade mensurável qualquer. Para David Lapoujade a importância desses exemplos melódicos é que eles deixam claras as "sínteses passivas" do eu. Para Lapoujade: "O que caracteriza os dados imediatos é seu desenvolvimento orgânico, sua autocomposição ou sua auto-organização no interior da consciência. O erro seria pressupor que toda síntese é o ato de um sujeito ou de um Eu (Moi) ativo." [449] Assim, nunca é o eu que detém as multiplicidades indistintas, pois, ao contrário, são as multiplicidades que fundam o "eu profundo". Este tema será retomado mais adiante quando for apresentada a liberdade bergsoniana.

---

[444] Henri Bergson. *Essai sur les données immédiates de la conscience*. Paris:Quadrige/ PUF, 2013, p. 76. Importante ressaltar que a noção de simultaneidade será ampliada na obra Duração e simultaneidade: a propósito da teoria de Einstein. Esta ampliação será estudada no quinto capítulo desta segunda parte.

[445] Henri Bergson. *Essai sur les données immédiates de la conscience*. Paris:Quadrige/ PUF, 2013, p. 77.

[446] Henri Bergson. *Essai sur les données immédiates de la conscience*. Paris: Quadrige/ PUF, 2013, p. 83.

[447] Nas palavras de Bergson: "A pura duração só poderia ser uma sucessão de movimentos qualitativos que se fundam, que se penetram, sem contorno possível, sem nenhuma tendência à se exteriorizar umas em relação às outras, sem nenhum parentesco com o número: seria uma heterogeneidade pura." Henri Bergson. *Essai sur les données immédiates de la conscience*. Paris:Quadrige/ PUF, 2013, p. 77.

[448] Henri Bergson. *Essai sur les données immédiates de la conscience*. Paris: Quadrige/ PUF, 2013, p. 78.

[449] David Lapoujade. *Potências do tempo*. São Paulo: N-1 edições, 2017, p. 34.

Uma última ocorrência de extrema importância dos exemplos musicais neste segundo capítulo se dá quando Bergson introduz a ideia de um tempo homogêneo como sendo um misto de espaço e duração. Este tempo misto nos é apresentado após ter desenvolvido o tempo como espaço puro, neste sentido, é de extrema importância que não haja confusão entre estes dois modos de pensar a temporalidade, por isso deve-se estar atento a esta distinção. O tempo como espaço puro, já foi de certo modo trabalhado anteriormente, pois é o modo como geralmente trabalha a ciência de seu tempo. Pois, nas suas palavras: "[...] a ciência só opera sobre o tempo e o movimento com a condição de lhes eliminar primeiramente o elemento essencial e qualitativo - do tempo a duração, e do movimento a mobilidade".[450] Aprofundado o que foi visto anteriormente e tomando como exemplo os tratados de mecânica, podemos notar que o físico para calcular a velocidade de um móvel lhe é suficiente apenas escolher um movimento de referência que forneça a unidade de tempo e aplicá-la a um móvel para então medir o tempo que ele leva para percorrer um certo espaço. Deste modo, o tempo medido será equivalente ao número que contamos durante o trajeto do móvel. Aqui, não há mais continuidade temporal, mas contiguidade espacial: o instante presente não pode mais estar fundido, como no exemplo da melodia; é assim que através desta operação de medir o tempo que a física negligência a duração ao mesmo tempo em que ignora a sua natureza concreta. Ele se contenta em contar simultaneidades sem se ocupar dos fluxos que os atravessam. A ciência mecânica escamoteia a duração toda vez que faz do tempo um número. Bergson atenta para o fato de que uma unidade para ser contada deve necessariamente ser qualitativamente idêntica e numericamente distinta, ou seja, homogênea e descontínua. Ou seja, uma unidade supõe sempre um "espaço ideal" [451] onde podem se justapor partes de modo a juntar umas às outras a fim de compor um número que só se distingue de um outro pelo lugar que ocupa no espaço. Deste modo, a definição do espaço exige sempre uma homogeneidade e uma descontinuidade.

Já o "tempo homogêneo", que como falamos acima é um misto de espaço e duração, ou seja, um misto de tempo mensurável e homogêneo com a duração que é heterogeneidade. Esse tempo apresenta uma duração impura tendo como limite o espaço de um lado e a duração de outro. Bergson fala de um "fenômeno de endosmose" para dar conta dessa mistura que coloca a justaposição na duração e a sucessão nas coisas exteriores. Nas palavras de Bergson: "Assim se forma, por um verdadeiro fenômeno de endosmose, a ideia mista de um tempo mensurável,

---

[450] Henri Bergson. *Essai sur les données immédiates de la conscience*. Paris: Quadrige/ PUF, 2013, p. 86.

[451] Para Bergson, toda ideia de previsão na ciência depende desta concepção de um espaço ideal: "Por outro lado, veremos que [...] a questão de saber se o ato podia ou não ser previsto vem dar sempre no mesmo: o tempo é espaço? Começa-se por justapor num espaço ideal os estados de consciência que se sucedem na alma [...]. Henri Bergson. *Essai sur les données immédiates de la conscience*. Paris: Quadrige/ PUF, 2013, p. 143.

que é espaço enquanto homogeneidade, e duração enquanto sucessão, [...]".[452] O fenômeno de endosmose, que Bergson se refere, é tirado da biologia. Este fenômeno designa a corrente que se estabelece entre dois líquidos de densidades diferentes e separados por um septo membranoso até que se misturem perfeitamente. A endosmose serve à Bergson como um modelo para pensar a mistura e a troca entre a duração e o espaço. Na sequência, o exemplo que nos é apresentado para se compreender a formação do tempo homogêneo é a de uma série de batidas de martelo[453].

> [...] quando ouvimos uma série de pancadas de martelo, os sons formam uma melodia indivisível enquanto sensação pura, e dão ainda origem ao que chamamos de um progresso dinâmico: mas, sabendo que a mesma causa objetiva age, decompomos este progresso em fases que consideramos então como idênticas; e desta multiplicidade de termos idênticos, que não se podem conceber senão pelo desdobramento no espaço, chegamos ainda necessariamente a ideia de um tempo homogêneo, imagem simbólica da duração real.[454]

Com este exemplo da série de pancadas de um martelo, Bergson mostra como a partir da repetição de uma mesma sensação auditiva pode-se pensar tanto em uma melodia indivisível que progride de modo dinâmico, quanto, a partir da constatação da fonte como sendo a mesma (o martelo), a um simples conglomerado de fases idênticas produzindo uma imagem simbólica da duração. É importante atentar que esta "melodia" produzida pelo martelo não possui altura definida, podendo-se falar até em ruído e não de som. Mais adiante, Bergson chega a falar em

---

[452] Henri Bergson. *Essai sur les données immédiates de la conscience*. Paris: Quadrige/PUF, 2013, p. 171 e 172.

[453] Importante notar que Bergson neste exemplo está falando de sons sem altura definida a partir de uma mesma fonte de emissão, deste modo, não confundir com a experiência dos martelos atribuída à Pitágoras de Samos. Esta experiência é narrada por Roger J. V. Cotte: "Um dia, passando em frente a uma oficina de ferreiro, ele percebeu que dois martelos batendo na bigorna soavam com a diferença de uma oitava do outro. Outros dois martelos soavam com a diferença de uma quarta um do outro, outros dois ainda com a diferença de uma quinta. Tendo a ideia de fazer pesar os martelos, Pitágoras constatou que os que soavam em oitava estavam em relação de 1 para 2, os que soavam em quinta, numa relação de 2 para 3, e os que soavam em quarta, numa relação de 3 para 4". Roger J. V. Cotte. *Música e Simbolismo: Ressonâncias Cósmicas dos Instrumentos e das Obras*. São Paulo: Editora Cultrix, 1990, p. 11 e 12.. Cotte afirma, também, que tal experiência está equivocada, pois é a massa da bigorna e não dos martelos que determinam a altura do som. Deste modo, das duas uma, ou a experiência é falsa ou ela se deu de outro modo. Esta última posição é a defendida pelo autor. De todo modo, é mais provável que Pitágoras tenha descoberto tais relações com o monocórdio. Henri Bergson em seus cursos sobre a filosofia grega quando apresenta a descoberta pitagórica se refere apenas ao monocórdio: "Os pitagóricos levaram longe o estudo teórico da música. Determinaram as relações que existem entre a altura de um som e o comprimento da corda vibrante. Encontraram para a quarta a relação ¾, para a quinta, ⅔ , para a oitava, ½.". *Henri Bergson. Cursos sobre a filosofia grega*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 226. Mas, independente dessa polêmica em relação a experiência de Pitágoras, o exemplo de Bergson nos serve para lembrar toda uma relação que há entre a música e a metalurgia, que remonta uma linha histórica que vai dos instrumentos de cobre até a música eletrônica. Gilles Deleuze e Félix Guattari mostram de modo singular como pensar esta relação: "Se a metalurgia está em uma relação essencial com a música, não é apenas em virtude dos ruídos da forja, mas da tendência que atravessa as duas artes, de fazer valer, para além das formas separadas, um desenvolvimento contínuo da forma, para além das matérias variáveis, uma variação contínua da matéria: um cromatismo ampliado arrasta a um só tempo a música e a metalurgia; o ferreiro músico é o primeiro 'transformador'". Gilles Deleuze e Félix Guattari. *Mille Plateaux: Capitalisme et schizophrénie*. Paris: Les Éditions de Minuit, p. 511 e 512.

[454] Henri Bergson. *Essai sur les données immédiates de la conscience*. Paris: Quadrige/ PUF, 2013, p. 93.

emoção: "Se, entrando em mim mesmo, me interrogo mais cuidadosamente sobre o que acaba de acontecer, percebo que os quatro primeiros sons impressionaram meu ouvido e até mesmo emocionaram a minha consciência [...]." [455] David Lapoujade explica maravilhosamente bem esta passagem em que até um ruído é capaz de emocionar:

> A emoção não é um tipo de multiplicidade qualitativa particular; é toda multiplicidade qualitativa que é emoção; mais do que isso, é a emoção que assegura à experiência seu caráter qualitativo. [...]Por isso, Bergson pode falar de emoção, mesmo no caso de experiências tão pouco comoventes, como ouvir soar algumas badaladas. Em Bergson, a emoção é colorante ou musical, qualificando o todo de uma experiência: subitamente, uma nova nuance de tristeza ou de alegria, etc, que constitui a integral do momento. A emoção assegura a cada experiência sua própria tonalidade, sua "nuance": nesse sentido, ela é sempre imediatamente *estética*. [456]

O propósito de Bergson com esses fenômenos é mostrar como se chega a esta imagem simbólica da duração, ou o tempo concebido como homogeneidade, que será sempre o resultado da mistura do "eu superficial" conectado ao mundo da matéria, com um "eu mais profundo", ligado à duração. Dirá Bergson:

> Em uma palavra, o nosso eu toca o mundo pela sua superfície; nossas sensações sucessivas, posto que fundindo-se umas nas outras, retêm algo da exterioridade recíproca que caracteriza objetivamente suas causas; e é por isso que nossa vida psicológica se desenrola em um meio homogêneo, sem que esse modo de representação nos custe um grande esforço.[457]

Com base nisso que foi dito, é importante ressaltar que, reduzir esta relação entre as duas dimensões do eu como uma simples oposição é não compreender a gênese do tempo homogêneo ou impuro de que fala Bergson. Nesta filosofia, de modo algum podemos pensar em termos de uma simples oposição para pensar estes aspectos do eu sem perder a compreensão da real mistura e conexão entre eles. Eles penetram-se, trocam-se possuindo uma diferença de natureza sem que sejam dois, ou seja, diferem em duas presenças que não se deixam representar numericamente. Gilles Deleuze comenta esta complexa passagem do martelo da seguinte maneira:

> Quando Bergson analisa o exemplo das batidas [...] do martelo [...]: o que se produz de novo nada é nos objetos, mas no espírito que os contempla, é uma 'fusão', uma 'interpenetração', uma 'organização', uma conservação do precedente que não desaparece quando o outro aparece, enfim, uma contração que se faz no espírito. [...], em Bergson os estados se fundem na duração, mas guardam ao mesmo tempo algo da exterioridade da qual eles advêm; é graças a esse último ponto que Bergson dá conta da construção do espaço.

---

[455] Henri Bergson. *Essai sur les données immédiates de la conscience*. Paris: Quadrige/ PUF, 2013, p. 95.
[456] David Lapoujade. *Potências do tempo*. São Paulo: N-1 edições, 2017, p. 49.
[457] Henri Bergson. *Essai sur les données immédiates de la conscience*. Paris: Quadrige/ PUF, 2013, p. 93.

Neste sentido, para Deleuze, Bergson apresenta um modo de pensar a subjetividade fora dos quadros da alternativa entre a reflexividade (kant) e a intencionalidade (Husserl). A subjetividade não se funda sobre a apercepção de um "Eu penso", seja ele empírico ou transcendental, nem mesmo sobre a intencionalidade de uma consciência que seria consciência de algo. Ela surge quando algo de novo, uma diferença diria Deleuze, é subtraída da repetição material. As batidas do martelo, mesmo que sendo idêntica, forma no espírito uma totalidade[458] nova que revela uma síntese sui generis. Muitos dos problemas e até mesmo as críticas ao seu pensamento vem do fato de não se compreender como Bergson ultrapassa essa experiência impura sem recorrer à oposição, encontrando assim no que nos é dado em nossa vida verdadeiras diferenças de natureza.

Para nos aprofundarmos mais este tema, pode-se citar o exemplo da crítica feita à Bergson por Jean-Paul Sartre. Tal referência tem por propósito somente apresentar como Sartre em seu ensaio *O Ser e o Nada* negligencia a complexidade da formação do tempo homogêneo bergsoniano, entendendo-o a partir da simples oposição dos aspectos do eu. Nas palavras de Sartre: "Tampouco se deve opor a liberdade à vontade ou à paixão, tal como o "eu profundo" de Bergson ao eu superficial: o Para-si é integralmente ipseidade e não poderia haver "eu-profundo", a menos que se entenda por isso certas estruturas transcendentes da psique".[459] Para Sartre, a duração bergsoniana atinge apenas o nível daquilo que chama de "temporalidade psíquica", pois Bergson confundiria o Para-si da consciência com uma determinação psicológica, a liberdade como uma determinação do fato psicológico. A duração seria, então, o processo pelo qual a consciência é determinada passivamente por algo que a transcende. Tal crítica a Bergson nos vale para compreendermos as consequências de se ignorar o tempo homogêneo e sua formação, pois sem isso colocaríamos para dentro da consciência uma outra ruptura tão insolúvel quanto a clássica cisão entre sujeito e objeto. David Lapoujade explica muito bem este problema:

> Esse dois aspectos do eu não demonstram uma dissociação da personalidade, mas constituem o desdobramento "abortado" próprio do cogito bergsoniano. Oscilação não quer dizer alternância ou antagonismo: não vamos supor que podemos passar alternativamente do eu passivo ao eu ativo, nem que eles lutam um contra o outro.

[458] Explica David Lapoujade: "[...], o eu de superfície não se deixa comover por esses todos confusos, [...]. Ele não se deixa comover pela campainha do despertador, ele apenas cumpre o imperativo de se levantar e de começar sua jornada de obrigações. Nesse sentido, o eu de superfície só tem percepções parciais que encadeia umas nas outras para recompor todos de uma outra natureza. Se o eu da profundidade é o eu dos todos confusos e das partes confundidas, o eu de superfície é aquele das partes distintas e dos todos compostos. Em Bergson, profundo quer dizer total enquanto que superficial quer dizer parcial. Com o eu de superfície, não estamos mais do lado da Estética, mas dos Analítico: destacamos no todo 'objetos' que agem sobre nós e sobre os quais nós agimos; e, simetricamente, essa interação faz de nós 'sujeitos'". David Lapoujade. *Potências do tempo*. São Paulo: N-1 edições, 2017, p. 53 e 54.

[459] Jean-Paul Sartre. *O Ser e o Nada: ensaio de ontologia fenomenológica*. Petrópolis: Editora Vozes, 1999, p. 549.

> Passivo e ativo não se excluem mutuamente; pelo contrário, a passividade é sempre contemporânea da atividade; ela é seu correlato. Em Bergson, somos sempre *ao mesmo tempo ativo e passivo*. É o que ele diz ao descrever os dois aspectos do eu como estando lado a lado, ou um abaixo do outro, em todo caso, paralelos um ao outro, ignorando-se reciprocamente [...]. Entre os dois aspectos do eu, a relação é de coexistência. O eu da profundidade segue ou acompanha o eu de superfície como se fosse um fantasma - a menos, é claro, que seja, o inverso, que o eu de superfície seja o "fantasma desbotado" ou "a sombra projetada" do eu da profundidade. [460]

Deste modo, esses aspectos só podem ser pensados na medida em que há uma "endosmose" entre eles, pois o eu superficial é a experiência de uma consciência que se encontra desde sempre como imanente a uma duração. Estes aspectos ou fases do eu só podem manter-se profundamente distintos quando intelectualizados, ou seja, pensados por uma inteligência que transforma uma existência em que as fases se interpenetram temporalmente, em algo dividido em partes que se justapõe espacialmente. Pode-se ainda dizer que a escolha de Bergson pelos termos superficial e profundo, expressa apenas uma comodidade linguística. Segundo Vladimir Jankélévitch: "Certamente, as comodidades práticas às vezes nos impõem a linguagem das metáforas visuais, e até Bergson não hesita em distinguir o eu 'superficial' do eu 'profundo': todavia a consciência de que uma maneira de falar é uma simples maneira de falar já basta para evitar o erro." [461] Toda tentativa de pensar esses dois aspectos do eu a partir da simples justaposição impede que a subjetividade mostre o seu caráter de multiplicidade heterogênea sempre em progresso dinâmico, pois será pensada sobre o modelo da idealidade espacial. Como já foi apontado na primeira parte deste estudo, este problema só receberá um tratamento adequado por Bergson em sua próxima obra *Matéria e Memória* com suas teses sobre a memória e a teoria sobre os "planos de consciência". Para essa teoria, é possível que o espírito passe de maneira gradual do plano da duração ou da memória pura, onde todas as lembranças se misturam, até constituir todos os aspectos do eu, até mesmo o da representação espacial. Assim, é através da memória e dos planos de consciência que Bergson liga os dois aspectos do eu. Mas, solucionar tal enclave, aqui, extrapola o propósito deste ponto do estudo, que é apenas apresentar a utilização das imagens musicais nesta obra.

2.2.4 A liberdade

Mas esta citação Sartreana permite introduzir o tema da liberdade que será desenvolvido por Henri Bergson no terceiro capítulo intitulado *Da organização dos estados de consciência - A liberdade* onde se encontra o último exemplo musical. O objetivo deste terceiro e último

[460] David Lapoujade. *Potências do tempo*. São Paulo: N-1 edições, 2017, p. 35 e 36.
[461] Vladimir Jankélévitch. *A música e o inefável*. São Paulo: Perspectiva, 2018, p. 62.

capítulo do *Ensaio sobre os dados imediatos* é encontrar as relações profundas entre a liberdade e o método. Para David Lapoujade a questão mais importante é: "Em que os exemplos de Bergson, apresentados como se fossem 'frases musicais' da duração pura, é *também*, e inseparavelmente, o núcleo genético dos atos livres?" [462] Para Lapoujade, responder esta questão permite entender as relações profundas entre o ato livre e os exemplos musicais em Bergson sem qualquer recurso a uma concepção determinista que inventa todo tipo de artifícios na tentativa de tornar a todo custo um determinado fenômeno previsível. Assim, utilizando as noções de intensidade e tempo, Bergson pretende mostrar como o determinismo, tanto o físico quanto o psicológico, pensa o tema da liberdade de modo totalmente equivocado.

Para Bergson, o determinismo físico está diretamente ligado às teorias mecânicas[463] da matéria que partem do pressuposto que tudo pode e deve ser calculado segundo o modelo da previsão de um fenômeno astronômico. Segundo Bergson, o determinismo físico pode ser caracterizado como o pensamento que representa "o universo como um amontoado de matéria, que a imaginação transforma em moléculas e átomos".[464] Neste modo de pensar, abstém-se de fazer intervir a consciência na explicação de uma conduta humana, supondo que a posição, a direção e a velocidade de cada átomo de matéria é o suficiente para determiná-la. Mas, nesse ponto, o propósito de Bergson não é somente criticar a extensão das leis físicas aos fenômenos psicológicos, mas recusar uma espécie de universalidade física sobre a qual a mecânica está apoiada, sendo a liberdade, quando muito, apenas uma exceção dentro de um universo determinado por uma necessidade absoluta. Ou seja, que os movimentos produzidos por partículas físicas e sua resultante mecânica são suficientes para explicar todos os movimentos: do sistema nervoso até as sensações[465], sentimentos e ideias. Assim, acredita-se que conhecer as posições das partículas seria suficiente para calcular com uma precisão impecável as "ações passadas, presentes e futuras da pessoa".[466] Segundo Bergson, para que esta pretensão

---

[462] David Lapoujade. *Potências do tempo*. São Paulo: N-1 edições, 2017, p. 32.

[463] Aqui, Bergson não está se referindo às teorias mecânicas da matéria empregadas pelos filósofos de Demócrito à Descartes, mas sim à teorias de físicos e químicos de sua época. Ele se refere textualmente, por exemplo, ao químico e físico inglês John Dalton (1766-1844) e também ao físico francês Gustave Adolphe Hirn (1815 - 1890).

[464] Henri Bergson. *Essai sur les données immédiates de la conscience*. Paris: Quadrige/ PUF, 2013, p. 107.

[465] Para Bergson, há uma tendência cada vez mais presente no mecanicismo de seu tempo que tenta explicar a totalidade dos fenômenos a partir de movimentos das partículas. Assim, propriedades como a luz, o som, o calor etc., se explicariam por esses movimentos físicos. Sobre este ponto anota Frédéric Worms: "Por exemplo, segundo a teoria ondulatória da luz de Huygens, Young e Fresnel, a luz se reduz à movimentos vibratórios extremamente rápidos realizados por átomos em um meio imponderável chamado 'Éter'. As cores da luz estão ligadas diretamente à rapidez maior ou menor do comprimento de onda. As experiências de Mayer, de Joule, de Sadi Carnot ou de Hirn, permitem ver no calor um modo do movimento". Henri Bergson. *Essai sur les données immédiates de la conscience*. Paris: Quadrige/ PUF, 2013, p. 235.

[466] Henri Bergson. *Essai sur les données immédiates de la conscience*. Paris: Quadrige/ PUF, 2013, p. 108. Já foi realizada uma análise desta ideia mecanicista no primeiro capítulo deste estudo.

determinista fosse correta seria necessário provar que há uma relação necessária entre um estado cerebral e um estado psicológico. Sabe-se, por exemplo, que uma vibração no tímpano acarreta a audição de uma determinada nota, um simples Dó, por exemplo, não é arbitrária e nem depende da vontade do ouvinte. O que de fato ocorre, segundo Bergson, na realidade, é um paralelismo psicofísico "quase rigoroso entre as duas séries fisiológicas e psicológicas".[467] Grandes filósofos, como Leibniz e Spinoza, enveredaram em afirmar este paralelismo:

> Leibniz atribuía uma harmonia preestabelecida, sem admitir, em caso algum, que o movimento pode dar dar origem à percepção, à maneira de uma causa que produz um efeito. Spinoza dizia que os modos do pensamento e os modos da extensão se correspondem, mas sem jamais se influenciarem: desenvolve, em duas línguas diferentes, a mesma eterna verdade. [468]

Assim, Henri Bergson vai contrapor as concepções metafísicas do paralelismo de Leibniz e Spinoza aos teóricos do mecanicismo de seu tempo. Os primeiros possuem um maior rigor na medida em que sua teoria evita as obscuridades e as confusões dos segundos que atribuem à matéria a capacidade de determinar os estados de consciência. Neste contexto específico, pode-se dizer que as teorias de Leibniz e Spinoza são vizinhas, pois ambos afirmam que não há uma relação de dependência entre alma e corpo, mas uma correspondência ou uma pressuposição recíproca entre os fenômenos psíquicos e os fenômenos físicos. Então, conclui Bergson sua contraposição: "Mas o pensamento do determinismo físico, tal como se produz atualmente, está longe de proporcionar a mesma clareza, o mesmo rigor geométrico." [469] Na obra *Matéria e Memóri*a, é que Bergson vai tentar explicar de um modo original este paralelismo que neste contexto específico apenas lhe serve de contraste para a sua crítica ao determinismo.

O exemplo musical que logo aparece na sequência desta apresentação serve para mostrar como o determinismo atual, diferentemente de todo paralelismo, quando pensa a consciência, vai expô-la surgindo misteriosamente por detrás de movimentos moleculares. Nas palavras de Bergson: "[...] imaginamos um músico invisível que toca por detrás do palco, enquanto o ator

---

[467] Henri Bergson. *Essai sur les données immédiates de la conscience*. Paris: Quadrige/ PUF, 2013, p. 110.

[468] Henri Bergson. *Essai sur les données immédiates de la conscience*. Paris: Quadrige/ PUF, 2013, p. 111. Para Leibniz, a alma e o corpo agem e padecem reciprocamente, e o contato entre os dois só é possível em virtude de uma 'harmonia preestabelecida assegurada pela ação divina: "Mas, nas substâncias simples, é meramente ideal a influência de uma Mônada sobre outra, influência que só pode exercer-se com a intervenção de Deus, quando, nas ideias divinas, uma Mônada pede, com razão, que Deus, regulando as outras desde o começo das coisas, a considere também. Dada a impossibilidade de uma Mônada criada influir fisicamente no íntimo da outra, só por esse meio uma pode estar dependente da outra". Gottfried Wilhelm Leibniz. *A Monadologia*. Coleção: *Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1979, Parágrafo 51, p. 110. Já em Spinoza, a alma age quando o corpo age, seguindo a tese da univocidade da substância que se exprime por meio de atributos diferentes: "A ordem e a conexão das ideias é o mesmo que a ordem e a conexão das coisas.". Spinoza. *Ética*. Parte II, Proposição 7. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010, p. 87.

[469] Henri Bergson. *Essai sur les données immédiates de la conscience*. Paris: Quadrige/ PUF, 2013, p. 111.

toca um teclado cujas notas não ressoam: a consciência viria de uma região desconhecida sobrepor-se às vibrações moleculares, como a melodia aos movimentos ritmados do ator".[470] Neste exemplo, Henri Bergson se utiliza de uma separação imaginária entre melodia e ritmo, que em música representa uma compreensão reduzida e artificial do fenômeno musical[471], para expor o modo como o determinismo pensa a relação entre os acontecimentos psíquicos e os acontecimentos físicos. Assim, o determinismo vai produzir imaginariamente uma espécie consciência invisível que por detrás dos acontecimentos com a função de preencher e iluminar um movimento vazio e cego. O mesmo ocorre quando melodia e ritmos são pensados separadamente, em que aquela teria apenas a função preencher com alturas os movimentos vazios deste. Mas, de qualquer modo, não importando como se entende esta relação entre consciência e movimentos[472], para Bergson, "nunca" [473] se encontrará uma relação de determinação causal dos movimentos moleculares para com os fatos psicológicos. Toda a demonstração de Bergson, com esta situação artificial e musicalmente falsa, consiste em mostrar que tal hipótese determinista não se apoia sobre nenhuma experiência.

A mesma ausência de experiência pode ser também dito de todo determinismo psicológico, que está para a *associação* como o determinismo físico estava para a determinação causal. O motivo condutor desta crítica é a recusa da tese associacionista de privilegiar como determinantes uns estados de consciência em relação a outros. Para Bergson, essa tese tem por base uma representação simbólica e espacial da consciência como justaposição ou equiparação de estados distintos, ou seja, tem em seu princípio uma ideia que revela uma compreensão espacial dos estados de consciência. É assim, porque o associacionismo está, por conta de seus pressupostos, impedido de compreender o ato livre, substituindo-o por uma representação simbólica do eu ou, dito de outro modo, tratando-o como uma coisa e não como um progresso.

---

[470] Henri Bergson. *Essai sur les données immédiates de la conscience*. Paris: Quadrige/ PUF, 2013, p. 111.

[471] José Miguel Wisnik apresenta uma explicação sobre este fenômeno: "[...], é preciso lembrar que, em música, ritmo e melodia, durações e alturas se apresentam ao mesmo tempo, um nível dependendo necessariamente do outro, um funcionando como o *portador* do outro. É impossível a um som se apresentar sem durar, minimamente que seja, assim como é impossível que uma duração sonora se apresente concretamente sem se encontrar em uma faixa qualquer de altura, por mais indefinida e próxima do ruído que essa altura possa ser. Se pensamos as durações e as alturas como variáveis de uma mesma sequência de progressão vibratória, em ritmo, a partir de certo limiar, se torna melodia-harmonia (e sendo a melodia-harmonia uma outra ordem de manifestação de relações rítmicas, escutadas agora espacialmente como alturas), poderemos perceber que essas duas dimensões constitutivas da música dialogam muito mais do que se costuma imaginar. A pedagogia musical costuma dar atenção nenhuma a essa passagem, a essa correspondência entre as diferentes dimensões vibratórias, e perde aí todo um horizonte de *insights* possíveis extremamente estimulantes para fazer e pensar músicas. O preço que se paga é a cristalização enrijecida da ideia de *ritmo* e *melodia* como coisas separadas, perdendo-se a dinâmica temporal (e os fluxos) que fazem com que um nível se traduza (com todas as suas diferenças e correspondências) no outro." José Miguel Wisnik. O som e o sentido: uma outra história das músicas. São Paulo: Companhia das letras, 1989, p. 21 e 22.

[472] Henri Bergson. *Essai sur les données immédiates de la conscience*. Paris: Quadrige/ PUF, 2013, p. 111

[473] Henri Bergson. *Essai sur les données immédiates de la conscience*. Paris: Quadrige/ PUF, 2013, p. 111.

Segundo David Lapoujade: "Isso significa que os 'dados imediatos da consciência' não conduzem ao problema da liberdade, mas constituem os próprios dados dessa liberdade. Seria menos uma relação de aplicação, como diz Bergson, do que afinidades profundas entre os dois." [474] É por conta dessas afinidades profundas que, para Bergson, a vida consciente deve ser pensada como um progresso dinâmico em que a ligação de seus estados deve ser semelhante à relação entre a obra e o artista.

Assim, Henri Bergson, limpa todo o terreno dos determinismos para tratar o problema da liberdade a partir de uma ótica inteiramente nova, pois trata este problema em função da duração e não mais do espaço, da qualidade e não mais da quantidade. Para Bergson, a liberdade sempre foi um problema "mal colocado" pela tradição filosófica, pois, nunca se compreendeu corretamente o ato livre. Um bom resumo desta tese bergsoniana do ato livre se encontra em sua obra seguinte *Matéria e Memória*. Para Bergson, todos os problemas insolúveis oriundos do tema da liberdade procedem do fato de pensarmos como o determinismo e seus opositores. Para os primeiros, todo ato é fruto da junção "mecânica de elementos", enquanto que para os segundos a decisão livre viria de uma força misteriosa exterior que daria unidade aos elementos. A solução bergsoniana segue uma terceira via que não pode ser entendida como uma síntese das anteriores, pois não conserva qualquer semelhança com ambas. Nesta solução, como já foi apontado, deve-se pensar a liberdade não em termos de espaço, mas do tempo, ou seja, deve-se partir diretamente da duração pura, de uma "continuidade realmente vivida" que comporta variações de gradação no tempo. Nas palavras de Bergson: "Então acreditamos ver a ação sair de seus antecedentes por uma evolução sui generis, de tal modo que encontramos nessa ação os antecedentes que a explicam, e, no entanto ela acrescenta aí algo de absolutamente novo, estando em desenvolvimento neles como o fruto na flor." [475] Para que tal visão seja possível, faz-se necessário deixar de lado todo conhecimento usual e útil, pois a duração quando tomada em sua utilidade torna-se aquela "em que nos vemos agir". Mas quando tomada em seu aspecto puro, independente de toda utilidade torna-se a duração "em que agimos". David Lapoujade explica este segundo aspecto do seguinte modo: "[...] agir não é cometer uma ação, é antes de tudo expressar ou criar. O homem que age livremente é, principalmente, aquele que expressa aquilo que até então não tinha podido ser expresso, por conta de todos os tipos de exigências que pesavam sobre ele.[476] Isso que não podia ser expresso, é uma espécie de outra perspectiva

[474] David Lapoujade. *Potências do tempo*. São Paulo: N-1 edições, 2017, p. 31.
[475] Henri Bergson. *Matière et mémoire: essai sur la relation du corps á l`esprit*. Paris: Quadrige/ PUF, 2017, p. 207.
[476] David Lapoujade. *Potências do tempo*. São Paulo: N-1 edições, 2017, p. 55.

de vida que o mundo presente não nos deixa experimentar. Essa outra perspectiva é um outro ritmo de duração. Mas, para compreender este ponto deve-se passar para a próxima obra: *Matéria e Memória*.

2.3 **Ritmos na duração**

2.3.1 A relação do corpo com o espírito

Aproximadamente oito anos separam *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência* de *Matéria e Memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*, e curiosamente, ao contrário da primeira, nesta nova obra há uma escassez dos exemplos musicais. Para ser mais exato, a palavra música só terá uma ocorrência na nota de referência ao livro *Du langage e de la musique* de Salomon Stricker, no capítulo onde Henri Bergson vai tentar fundamentar sua teoria original da memória. Mas, atrelado a este tema original, vai nesta obra trazer uma compreensão mais ampliada da ideia de ritmo em relação à obra anterior. Este tema é de extrema importância, pois permite afastar de vez a ideia de que a continuidade bergsoniana dá testemunho em favor de uma homogeneidade. Pois, é preciso que a duração bergsoniana comporte uma multiplicidade de ritmos heterogêneos e não coincidentes ou, dito de outro modo, a duração não pode ser uma medida de base comum que equaliza as diferenças entre os ritmos a partir de uma harmonia preestabelecida.

Mas antes, faz-se necessário deixar mais explícita a conexão entre as duas obras, pois muitos comentadores apontam para esta dificuldade. Porém, é importante ressaltar que o propósito desta segunda obra não é a correção da primeira a partir da mudança de uma ideia ou da adoção de um novo ponto de vista, mas o desenvolvimento de um problema que fora *descartado*. As palavras de Bergson sobre este ponto são esclarecedoras:

> Quando nos colocamos o problema da ação recíproca do corpo e do espírito um sobre o outro, foi unicamente porque o havíamos encontrado em nosso estudo sobre *Os dados imediatos da consciência*. A liberdade apareceu-nos como um fato; e, por outro lado, a afirmação do determinismo universal, que era posta pelos cientistas como uma regra metódica, era geralmente aceita pelos filósofos como um dogma científico. A liberdade humana era compatível com o determinismo da natureza? Como a liberdade se torna para nós um fato inquestionável, a consideramos quase que unicamente em nosso primeiro trabalho: o determinismo deveria arranjar-se com ela como pudesse; ele se arranjaria, certamente, pois nenhuma teoria pode resistir muito tempo diante de um fato. Mas o problema descartado ao longo de nosso primeiro trabalho apresentava-se agora de maneira inelutável.[477]

[477] Henri Bergson. *La pensée et Le mouvant.* Genève: Éditions Albert Skira, 1946, p. 81 e 82.

Assim, o problema descartado na primeira obra é enunciado explicitamente no subtítulo da segunda, é a da *relação* entre o corpo e o espírito. Na obra *Ensaio sobre os dados imediato*s, apenas foi apontado que havia, junto à sua distinção, uma solidariedade ou uma ação recíproca entre ambos, pois sua luta era contra as teorias que realizavam as distinções no espaço. Deste modo, em *Matéria e Memória* sua intenção não é só retomar esta distinção a partir de um conjunto mais vasto e preciso[478], mas encontrar sua interseção, ou seja, agora será preciso pensar a relação ou a união entre o corpo e o espírito no tempo. São famosos, por exemplo, os dualismos e dicotomias que a primeira obra parece nos conduzir, mas já é nítido todo o esforço de Bergson na segunda para solucionar tais cisões intransponíveis do pensamento ordinário. Desde a mais famosa e original, duração e espaço, até às menos conhecidas e derivadas, como as de "eu profundo" fundado na duração e de "eu superficial" que a deforma e a espacializa.

Henri Bergson já tinha apontado na sua primeira obra a solidariedade entre o estado de consciência e o corpo, mas isso não implica que qualquer dualismo represente corretamente a sua posição. Pois, somente afirmar a solidariedade, ainda corre-se o risco de pensar que Bergson está de acordo com a tese de que os estados de consciência possam ser lidos através dos choques de átomos no interior do cérebro. Então, Bergson apresenta o exemplo da roupa e do prego: "[...] há solidariedade também entre a roupa e o prego onde está pendurada, pois, se retirarmos o prego, a roupa cai" [479]. Aqui é importante dizer que, mesmo que a solidariedade seja inconteste na experiência, não há como a partir daí concluir que haja uma equivalência entre o mental e o cerebral. E conclui o exemplo com a seguinte pergunta: "Diremos por isso que a forma do prego indica a forma da roupa ou nos permite de algum modo pressenti-la?" [480] E na tentativa

---

[478] Este ponto é esclarecido em uma carta de Bergson à A. Lévi: "A lacuna que você assinalou entre os *Dados* e *Matéria e Memória* é bem real; pois há uma diferença entre os assuntos tratados nessas duas obras, mas não há uma diferença de pontos de vista, nem uma modificação de minhas ideias. [...]. Nesta última obra, a tese dos Dados imediatos é conservada inteiramente, mas ela é fundada em um conjunto mais vasto". Lettre-brouillon de Bergson à A. Lévi. Apud. Camille Riquier. *Archéologie de Bergson: Temps et métaphysique.* Paris: Presses Universitaires de France, 2009, p.342.

[479] Henri Bergson. *Matière et mémoire: essai sur la relation du corps á l`esprit*. Paris: Quadrige/ PUF, 2017, p. 4. Este exemplo do prego e da roupa é retomado em *L'energie spirituelle*: "O que nos diz a experiência? Ela nos mostra que a vida da alma ou, se se quiser, a vida da consciência, está ligada à vida do corpo, que há solidariedade entre eles e nada mais. Mas este ponto jamais foi contestado, e há uma grande distância entre isto e a afirmação de que o cerebral é o equivalente do mental, que poderíamos ler no cérebro tudo o que se passa na consciência correspondente. Uma vestimenta é solidária do prego que a prende; ela cai se arrancamos os pregos; oscila se o prego se move; rasga-se no caso de o prego ser demasiado pontudo; disto não se segue que cada detalhe do prego corresponda a um detalhe da roupa, nem que o prego seja o equivalente da roupa; ainda menos, que a roupa e o prego sejam a mesma coisa. Assim, a consciência está incontestavelmente acoplada a um cérebro, mas não resulta de nenhum modo disto que o cérebro desenhe todos os detalhes da consciência, nem que a consciência seja uma função do cérebro. Tudo o que a observação, a experiência e, consequentemente, a ciência nos permitem afirmar é a existência de uma certa relação entre o cérebro e a consciência". Henri Bergson. *L 'énergie spirituelle*. Paris: Éditions Payot & Rivages, 2012, p. 66.

[480] Henri Bergson. *Matière et mémoire: essai sur la relation du corps á l`esprit*. Paris: Quadrige/ PUF, 2017, p. 4.

de resolver tal questão é sempre o tema da memória[481] que possui um lugar privilegiado nesta investigação, pois segundo Bergson: "[...] a lembrança [...] representa o ponto de interseção entre o espírito e a matéria" [482]. Desta forma, a vantagem de se focalizar no tema da memória quando se trata desse dualismo, é que este tema permite à Bergson estudar a matéria em seu mais alto grau de complexidade atrelado com o estudo do sistema sensório-motor, ao mesmo tempo em que também permite diminuir a lacuna entre corpo e espírito chegando a um ponto de interseção entre eles. O tema da memória já ganhou uma breve explicação na primeira parte deste estudo, mas ainda será retomado em vários momentos no decorrer deste capítulo.

2.3.2 Os ritmos da duração

Agora, pode-se passar à noção de ritmo, que como já fora apontado, será apresentado em uma perspectiva mais ampliada que a recebida no *Ensaio sobre os dados imediatos*. Esta noção será intensamente trabalhada em *Matéria e Memória*, no capítulo IV intitulado *Da delimitação e da fixação das imagens. Percepção e matéria. Alma e corpo*, mas algumas ocorrências devem ser apontadas nos capítulos anteriores. A noção de ritmo aparece pela primeira vez em apenas uma ocorrência no primeiro capítulo de *Matéria e Memória* intitulado *Da seleção das imagens para a representação. O papel do corpo*, em que afirma que nossa consciência se caracteriza como um "ritmo particular da duração" [483], entre outros. Esta tese aponta para o deslocamento de amplitude alcançado nesta obra em relação ao *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*. Esta amplitude diz respeito ao fato de que o ritmo da consciência é apenas um caso em meio a uma miríade de outros casos, um ritmo entre outros tantos ritmos da duração. Assim, toda originalidade contida nesta obra é decorrente do modo como Henri Bergson vai pensar a duração e seus ritmos como um dado também material. Já foram desenvolvidas, de modo satisfatório, as teses deste capítulo quando se tratou da duração bergsoniana no capítulo anterior deste estudo. Assim, ficou claro como Bergson concebe o

---

[481] Henri Bergson justifica o tema da memória da seguinte forma: "[...] pouco importa a razão: ninguém contesta, creio eu, que no conjunto de fatos capazes de lançar alguma luz sobre a relação psicofisiológica, os que concernem à memória, seja no estado normal, seja no estado patológico, ocupam um lugar privilegiado. [...]. Para aquele que aborda sem ideia preconcebida, no terreno dos fatos, o antigo problema das relações da alma e do corpo, esse problema logo aparece restringir-se em torno da questão da memória, e até mais particularmente da memória das palavras; é daí, sem dúvida nenhuma, que deverá partir a luz capaz de esclarecer os lados mais obscuros do problema". Henri Bergson. *Matière et mémoire: essai sur la relation du corps á l`esprit*. Paris: Quadrige - Presses Universitaires de France, 1990, p. 5 e 6.

[482] Henri Bergson. *Matière et mémoire: essai sur la relation du corps á l`esprit*. Paris: Quadrige/ PUF, 2017, p. 5.

[483] Henri Bergson. *Matière et mémoire: essai sur la relation du corps á l`esprit*. Paris: Quadrige/ PUF, 2017, p. 72.

universo material como um conjunto de imagens, ou seja, uma existência a meio caminho da coisa e da representação. Um universo acentrado de imagens em pura variação onde a duração se faz presente, escapando assim à grade conceitual tanto do realismo quanto do idealismo. Somente com isto compreendido, é que se pode investigar de modo satisfatório a noção de ritmo contida no capítulo IV. Bergson chega, então, ao tema do corpo[484], que somados ao que já foi investigado sobre a percepção e a memória, ganha um desenvolvimento original.

O corpo, então, é definido como um aparelho de seleção das imagens. Este aparelho, em relação à percepção, tem a função de marcar determinados aspectos da matéria sobre os quais se pode agir. E, em relação à memória, sua função é escolher a lembrança útil, ou seja, aquela lembrança que mais esclarece uma situação presente. Essa definição do corpo como um seletor de imagens conduziu Bergson a quatro conclusões sobre o movimento material, que já foram referenciadas anteriormente, mas que aqui a exposição de mais detalhes se tornam relevante para entendermos como o ritmo é introduzido na natureza material. Estas proposições são enunciadas do seguinte modo: 1- "Todo movimento, enquanto passagem de um repouso a um repouso é absolutamente indivisível" [485]; 2 - "Há movimentos reais"[486]; 3- "Toda divisão da matéria em corpos independentes de contornos absolutamente determinados é uma divisão artificial"[487]; 4- "O movimento real é antes o transporte de um estado que de uma coisa."[488]Assim, o propósito de Bergson com essas quatro proposições é aproximar cada vez mais o intervalo entre as qualidades ou sensações e os movimentos. Portanto, Bergson sobre a realidade qualitativa da matéria, que se distingue da consciência humana por uma simples diferença de tensão, ou seja, por outro ritmo de duração. Como entender estas ideias?

Para Bergson, todo objeto quando se apresenta a uma percepção recebe um foco maior desta em sua resistência e em sua cor, pois, tanto o tato quanto a visão, possuem uma relação mais direta com o espaço. Esta relação com o espaço permite este privilégio mantendo em

---

[484] Sobre este ponto é válido a apresentação de Frédéric Worms das edições comentadas das obras de Henri Bergson: "Compreendemos então o novo problema do livro. Trata-se para Bergson de examinar se nosso corpo introduz uma diferença de natureza com nosso espírito, ou somente uma diferença *de ponto de vista*, sobre nosso espírito, *mas também* finalmente sobre a matéria, sobre o mundo mesmo, ao qual ele pertence! Seria bom então, não somente a natureza de nossa memória, de nossa duração, mas também da matéria, e de sua duração, que seria mascarada pelo poder generalizante e deformante, e espacializante, de nosso corpo. Na superação do dualismo psicológico, Bergson encontra o problema do dualismo metafísico, mas também os meios de o ultrapassar a seu modo. Tal é então a gênese desse livro, que conduz assim à novos problemas, que vão abrir e fechar o livro, enquanto que essas questões iniciais vão (como sempre em Bergson) encontrar-se em seu centro." Henri Bergson. *Matière et mémoire: essai sur la relation du corps á l`esprit*. Paris: Quadrige/ PUF, 2017, Prefácio, p. 9.

[485] Henri Bergson. *Matière et mémoire: essai sur la relation du corps á l`esprit*. Paris: Quadrige/ PUF, 2017, p. 208.

[486] Henri Bergson. *Matière et mémoire: essai sur la relation du corps á l`esprit*. Paris: Quadrige/ PUF, 2017, p. 215.

[487] Henri Bergson. *Matière et mémoire: essai sur la relation du corps á l`esprit*. Paris: Quadrige/ PUF, 2017, p. 220.

[488] Henri Bergson. *Matière et mémoire: essai sur la relation du corps á l`esprit*. Paris: Quadrige/ PUF, 2017, p. 226.

suspenso os outros sentidos. Assim, estes dois sentidos em relação aos demais, possuem como característica a continuidade, pois a audição, por exemplo, possui a peculiaridade de ser descontínua. Mas esta continuidade tátil e visual, por mais que a consciência mais imediata diga que não, aparece como uma mistura de permanência e mudança, onde a permanência corresponde a *corpos* e a mudança corresponde a *movimentos homogêneos* no espaço.[489] Para o filósofo, tal processo não é um erro meramente especulativo, pois são as necessidades vitais que produzem essa mistura de permanência e mudança, ou seja, para além de toda a especulação humana, existe a vida orgânica e sua necessidade de agir. Com isso, a descontinuidade na matéria serve para satisfazer a necessidade de viver de um corpo orgânico qualquer, ou seja, cada ser vivo tem essas necessidades corporais como "feixes luminosos" que estabelecem corpos distintos na continuidade das qualidades da matéria. Bergson explica do seguinte modo tal processo:

> Já o poder conferido às consciências individuais de se manifestar por atos exige a formação de zonas materiais distintas que correspondem respectivamente a corpos vivos: neste sentido, meu próprio corpo e, por analogia com ele, os outros corpos vivos são os que tenho melhores condições de distinguir na continuidade do universo. Mas uma vez constituído e distinguido esse corpo, as necessidades que ele experimenta o levam a distinguir e a constituir outros. [...]. Seja qual for a natureza da matéria, pode-se afirmar que a vida estabelecerá nela já uma primeira descontinuidade, exprimindo a dualidade da necessidade e do que deve servir para satisfazê-la.[490]

Então, dispor relações de partículas com recortes definidos na matéria sensível a partir da analogia com o próprio corpo é o que frequentemente nomeamos viver.[491] Deste modo, para suprir com mais facilidade as necessidades fundamentais da vida tende-se a reduzir a continuidade da matéria tanto aos corpos, e de preferência os sólidos, quanto às forças para dar conta dos choques desses oriundos de seus movimentos. Para Bergson: "Solidez e choque obtém, portanto sua aparente clareza dos hábitos e necessidades da vida prática." [492] Assim, por conta dessa necessidade ao lado da solidez nos faltaria as suas interações que, de modo impreciso, nomeamos de forças, criando assim um hiato. Dito de outro modo, atribuímos às ações e reações entre esses corpos, ou seja, suas interações, o nome de forças. Toda a questão é: porque realizamos esta atribuição, criando uma dualidade entre corpos e forças, no que era contínuo? E a solução bergsoniana para sermos precisos em relação à continuidade da realidade do universo material seria materializar a força e idealizar a matéria. Pois, quando nos

---

[489] Henri Bergson. *Matière et mémoire: essai sur la relation du corps á l`esprit*. Paris: Quadrige /PUF, 2017, p. 221.
[490] Henri Bergson. *Matière et mémoire: essai sur la relation du corps á l`esprit*. Paris: Quadrige/ PUF, 2017, p. 221 e 222.
[491] Henri Bergson. *Matière et mémoire: essai sur la relation du corps á l`esprit*. Paris: Quadrige/ PUF, 2017, p. 222.
[492] Henri Bergson. *Matière et mémoire: essai sur la relation du corps á l`esprit*. Paris: Quadrige/ PUF, 2017, p. 224.

aproximamos da realidade imediata e nos afastamos da necessidade prática, tendemos a diminuir os limites entre as qualidades e os movimentos. Recolocando a questão que perpassa a problemática já enunciada: Será que a diferença irredutível entre dois sons não pode ser atribuída também à variação na duração de uma miríade de vibrações? E chegamos no exemplo rítmico:

> Se pudéssemos estirar essa duração, isto é, vivê-la num ritmo mais lento, não veríamos, à medida que esse ritmo diminuísse, as cores empalidecerem e se alongarem em impressões sucessivas, certamente ainda coloridas, mas cada vez mais próximas de se confundirem com estímulos puros? Ali onde o ritmo do movimento é bastante lento para se ajustar aos hábitos de nossa consciência - como acontece para as notas graves da escala musical, por exemplo - , não sentimos a qualidade percebida decompor-se espontaneamente em estímulos repetidos e sucessivos, ligados entre si por uma continuidade interior?[493]

Tal interrogação versa sobre a possibilidade de aproximação entre as qualidades e os movimentos, que se torna cada vez mais difícil na medida em que se tem o hábito de sempre atribuir o movimento material à corpos, corpúsculos ou átomos. Assim, no pensamento utilitário é sempre um sólido que se interpõe entre o movimento e a qualidade, tornando incompreensível como podemos apreender o misto de "um *estado* de nossa consciência e uma *realidade* independente de nós." [494] Para Bergson, essa característica mista ou dupla da percepção é o que faz com que surja todo o tipo de debates teóricos, pois: "ela se expõe, imóvel, na superfície; mas ela vive e vibra em profundidade." [495] Esta é a razão, por exemplo, de como se chega a "imaginar" que o movimento é um mero acidente, um efeito da imobilidade e redutível a uma série de posições. E, a partir desta imaginação, não há outra solução senão deduzir que por debaixo da heterogeneidade aparente só temos o homogêneo e o calculável. Deste modo, então, torna-se impossível pensar como as qualidades se acrescentariam aos movimentos, restando, por exemplo, a ideia de um "milagre" [496], de uma espécie de harmonia

---

[493] Henri Bergson. *Matière et mémoire: essai sur la relation du corps á l`esprit*. Paris: Quadrige/ PUF, 2017, p. 228. O caso do som é bastante interessante para entender essa aproximação na medida em que é um caso de extrema complexidade para o pensamento. Na história da filosofia, pode-se encontrar todo tipo de afirmação sobre a natureza do som que pode variar desde a mais subjetiva concepção até a mais objetiva. Mas, entre os próprios músicos esta complexidade também se comprova, nas palavras de Wisnik: "Músicos do mundo todo, nos mais diferentes tempos culturais, puseram-se à escuta dos intervalos, mapeando o campo sonoro e desentranhando modos relacionais de dentro do caos ruidoso e do contínuo oscilante e deslizante das alturas. Talvez porque em seu estado primário e indiferenciado o campo das alturas seja tão fluido, uma longa tradição ligue simbolicamente a música ao mar, e alguns mitos gregos formulem de maneira eloquente o caráter oceânico do som: Arion, prisioneiro de marinheiros que querem atirá-lo às águas, pede para entoar o seu próprio canto fúnebre, acompanhado de sua lira, e em seguida se lança por conta própria ao oceano, onde os golfinhos, delfins de Apolo, atraídos pela música, o salvam; Dionísio, preso nas mesmas condições, transforma os piratas em golfinhos, condenados para sempre a salvar os náufragos. Essas são, na verdade, duas versões de um mesmo mito, que se pode parafrasear assim: o músico é capaz de dominar as forças informes do inconsciente, fazendo-as atuarem a seu favor, [...]". José Miguel Wisnik. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 72.

[494] Henri Bergson. *Matière et mémoire: essai sur la relation du corps á l`esprit*. Paris: Quadrige/ PUF, 2017, p. 229.

[495] Henri Bergson. *Matière et mémoire: essai sur la relation du corps á l`esprit*. Paris: Quadrige/ PUF, 2017, p. 229.

[496] Henri Bergson. *Matière et mémoire: essai sur la relation du corps á l`esprit*. Paris: Quadrige/ PUF, 2017, p. 230.

preestabelecida. Resolver tal problema é insolúvel se não pensarmos em termos de uma duração que comportaria uma multiplicidade de ritmos diferentes incluindo aí nossa consciência. Para Bergson: "A duração vivida por nossa consciência é uma duração de ritmo determinado, bem diferente desse tempo de que fala o físico e que é capaz de armazenar, num intervalo dado, uma quantidade de fenômenos tão grande quanto se queira." [497] Mas, assim como não há um ritmo único da duração, também não é possível pensarmos em termos de uma medida ou métrica única de base que reduziria essa multiplicidade rítmica da duração interna. Nesse sentido, não há um ritmo único para a duração da consciência: "Não nos acontece perceber em nós mesmos, durante o sono, duas pessoas contemporâneas e distintas, sendo que uma dorme alguns minutos enquanto o sonho da outra ocupa dias e semanas?" [498] Assim, nossa percepção quando se desprende das exigências da vida prática é capaz de nos fornecer a multiplicidade rítmica que compõe a consciência.

2.3.3 Tempo e espaço homogêneos

Posto isso, resta colocar a questão: Será que somente a duração da consciência está comprometida com as exigências da vida prática, ou esse comprometimento também se estende à duração em geral? A resposta de Henri Bergson é que a duração da natureza também sofre uma homogeneização por conta das exigências práticas da percepção, na medida em que ela também é irredutível a uma medida única: "Em realidade, não há um ritmo único da duração; é

---

[497] Henri Bergson. *Matière et mémoire: essai sur la relation du corps á l`esprit*. Paris: Quadrige/ PUF, 2017, p. 230. Henri Bergson explica tal fenômeno do seguinte modo: "No espaço de um segundo, a luz vermelha - aquela que tem o maior comprimento de onda e cujas vibrações são portanto a menos frequentes - realiza 400 trilhões de vibrações sucessivas. Deseja-se fazer uma ideia desse número? Será preciso afastar as vibrações umas das outras o suficiente para que nossa consciência possa contá-las ou pelo menos registrar explicitamente sua sucessão, e se verá quantos dias, meses e anos ocuparia tal sucessão.[...]. Assim, essas sensação da luz vermelha experimentada por nós durante um segundo corresponde, em si a uma sucessão de fenômenos que, desenrolados em nossa duração com a maior economia de tempo possível, ocupariam mais de 250 séculos de nossa história. Isto é concebível?" Henri Bergson. *Matière et mémoire: essai sur la relation du corps á l`esprit*. Paris: Quadrige/ PUF, 2017, p. 230 e 231.

[498] Henri Bergson. *Matière et mémoire: essai sur la relation du corps á l`esprit*. Paris: Quadrige/ PUF, 2017, p. 233. Até mesmo quando se pensa em um ritmo alfa ele pode variar em função do contexto em que a percepção se apresenta, segundo José Miguel Wisnik: "A tradutibilidade subjacente entre durações e alturas é estimulada por outro dado extremamente intrigante que envolve a relação entre as duas: aquele ponto de inflexão que as separa, entre dez e quinze vibrações por segundo, no limiar oscilante entre as figuras rítmicas e a altura melódica, coincide muito aproximadamente com a faixa vibratória do chamado ritmo alfa. O *ritmo alfa* (situado entre oito e treze hertz) é uma frequência cerebral que, ao que tudo indica, funciona para a nossa percepção como uma onda portadora de ondas, uma espécie de fundo condutor (desaparece no sono profundo e é recoberto por outros ritmos quando a nossa atenção está solicitada, mas é particularmente marcado no eletroencefalograma - quando os olhos estão fechados mas em vigília, ou quando olhamos sem fixar o olhar)."José Miguel Wisnik. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 22.

possível imaginar muitos ritmos diferentes, os quais, mais lentos ou mais rápidos, [...], e deste modo fixariam seus respectivos lugares na série dos seres." [499] Aqui, não há dúvida de que, para Bergson, há uma pluralidade radical das durações o que amplia e ultrapassa as conclusões chegadas na obra *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*. Ele se propõe a aplicar ao problema da matéria o método que tinha utilizado na questão da consciência, atribuindo à ela um escopo indivisível e um ritmo. Assim, *Matéria e Memória*, expande o quadro em que a obra anterior estava inserida, pois coloca a duração abarcando todo o conjunto da matéria. A duração pura então alcança uma amplitude maior, que não só ultrapassa, mas também engloba as conclusões anteriormente chegadas, pois situa a matéria como uma duração mais difusa e a percepção como uma duração mais concentrada. É preciso insistir um pouco mais sobre este ponto.

Assim, Henri Bergson retoma o tema do tempo homogêneo como símbolo, ídolo ou ficção da duração real, mas nesta segunda obra, a argumentação gira em torno da compreensão de que a duração não se restringe a um dado psicológico e do entendimento correto da ideia de que a supressão da consciência não acarreta na destruição do universo material. Deste modo, é importante notar que Bergson quando afirma a subsistência do universo material a partir da supressão da consciência, apenas quer dizer que se subtraiu um ritmo particular da ação sobre as coisas. Explica Bergson:

> Mas, se você suprime minha consciência, o universo material subsiste tal qual era: apenas, como foi feita a abstração do ritmo particular da duração que era a condição de minha ação sobre as coisas, essas coisas retornam a si mesmas para se separarem na infinidade de momentos que a ciência distingue, e as qualidades sensíveis, sem desaparecerem espalham-se e dissolvem-se numa duração incomparavelmente mais dividida. [500]

---

[499] Henri Bergson. *Matière et mémoire: essai sur la relation du corps á l`esprit*. Paris: Quadrige/ PUF, 2017, p. 232. A partir daqui é necessário atentarmos para o que aponta Gilles Deleuze: "Eis que, conforme *Matéria e Memória*, a psicologia é tão-somente uma abertura à ontologia, trampolim para uma 'instalação' no Ser. Mas, apenas instalados, percebemos que o Ser é múltiplo, que a duração é muito numerosa, estando a nossa encravada entre durações mais dispersas e durações mais tensas, mais intensas [...]." Gilles Deleuze. *Bergsonismo*. São Paulo: Ed. 34, 1999, p. 60. Gilles Deleuze aponta que os biólogos quando pensam os ritmos vitais, por exemplo, não estabelecem uma forma unificadora ou uma métrica regular para homogeneizá-los. Para Deleuze: "Os biólogos, por exemplo, quando estudam ritmos *vitais* de um período de vinte e quatro horas, renunciam a articulá-los numa medida comum, mesmo complexa, ou numa sequência de processos elementares, mas invocam o que eles chamam de uma população de *osciladores moleculares*, de moléculas oscilantes, acopladas, e que assegura a comunicação dos ritmos ou a transritmia. Ora, não é de maneira alguma uma metáfora, falar, em música, de moléculas sonoras acopladas, de raças ou grupos de acordes, que asseguram essa comunicação interna das durações heterogêneas. " Estes biólogos vão buscar além do vital em um nível sub vital ou infra vital, nível este que é capaz de atravessar sistemas heterogêneos e durações díspares, pois é composto por moléculas oscilantes em acoplamento". Gilles Deleuze. *Cartas e outros textos*. São Paulo: n-1 edições, 2018, p. 240.

[500] Henri Bergson. *Matière et mémoire: essai sur la relation du corps á l`esprit*. Paris: Quadrige/ PUF, 2017, p. 233 e 234.

O esforço de Bergson nesta citação é ir além da ideia de dados imediatos da consciência, para liberar também a ideia de *dados imediatos do objetivo*.[501] Deste modo, compreende-se que nossa percepção impõe limites aos objetos somente na medida em que possibilita minha ação sobre eles. Ou seja, em função da necessidade prática, nossa percepção divide o real, traçando limites na continuidade da extensão. O que está em jogo aqui é a arbitrariedade da divisão, ou seja, a extensão é "arbitrariamente" divisível ou, dito de outro modo, por debaixo da "extensão concreta" com suas qualidades, há uma rede com possibilidades infinitas de deformação. Neste ponto, já podemos enunciar a novidade que Bergson acrescenta ao tema do tempo homogêneo, pois apresenta a possibilidade de se pensar uma extensão concreta além do espaço homogêneo. Neste sentido, tanto a matéria quanto o tempo vão seguir a lei da necessidade quando se tornam homogêneos. Bergson, então, explica o funcionamento da necessidade em termos de ritmo, para ele: "Responder a uma ação sofrida por uma reação imediata que se ajusta ao seu ritmo e se prolonga na mesma duração, estar no presente, e num presente que recomeça a todo instante, eis a lei fundamental da matéria [...]." [502] O grau dessa necessidade pode ser expresso pela dependência da reação sobre a matéria do ambiente, ou seja, pela dependência do ritmo segundo o qual a matéria pode ser estabilizada. Deste modo, para facilitar a ação sobre as coisas somos obrigados a "imaginar" ou simbolizar um espaço e um tempo homogêneo, o primeiro como largura e o segundo como comprimento. Assim, pode-se dizer que entender a homogeneidade como sendo um símbolo é a primeira barreira a ser transposta para se alcançar a duração na matéria.

2.3.4 A extensão concreta

A argumentação de Bergson é clara e surpreendente, pois esta homogeneidade não pode ser uma propriedade das coisas como pensava o dogmatismo metafísico[503], nem compor as

[501] Henri Bergson. *Mélanges*. Paris: Presses Universitaires de France, 1972, p. 773.
[502] Henri Bergson. *Matière et mémoire: essai sur la relation du corps á l`esprit*. Paris: Quadrige/ PUF, 2017, p. 236.
[503] Sobre o nome de dogmatismo metafísico Bergson considera tanto o mecanismo quanto o dinamismo. É importante levar em conta que o par mecanismo e dinamismo não são diretamente correspondentes ao par realismo e idealismo trabalhado no primeiro capítulo de *Matéria e Memória*, pois o que está em jogo aqui é a questão da existência da matéria. Assim, enquanto o mecanismo ou filosofia da quantidade atribui à matéria um caráter geométrico, o finalismo ou filosofia da qualidade a considera como sensação. Assim, mecanismo e finalismo, são idealismo e realismo ao mesmo tempo, pois toda concepção da essência material é realista quando atribui à matéria uma existência independente do espírito, e idealista quando a considera como subjetiva, relativa à percepção. O importante é notar que o dogmatismo metafísico está em oposição com o criticismo de Kant, pois este último mesmo tendo apresentado tempo e espaço como formas a priori da nossa sensibilidade, ainda deixa tanto a matéria quanto o espírito no campo do incognoscível.

condições a priori de nossa faculdade de conhecer os objetos, como quer Kant com seu idealismo transcendental[504]. Essas duas concepções, independentemente de suas diferenças, partem do mesmo pressuposto de que a homogeneização, tanto do espaço quanto do tempo, diz respeito a um interesse especulativo e não vital. Segundo Bergson, a homogeneidade do tempo e do espaço: "[...] exprime, de uma forma abstrata, o duplo trabalho de solidificação e de divisão que aplicamos à continuidade movente do real para nela estabelecermos pontos de apoio para fixarmos centros de operação, e para introduzirmos, enfim, mudanças verdadeiras; estes são os esquemas de nossa ação sobre a matéria." [505] Assim, é para responder aos interesses da ação e não da especulação que se divide aquilo que é contínuo e fixa-se aquilo que está em devir. A dificuldade de se enxergar esse ponto comum deriva do fato de que ambas as teses pensam que o tempo e o espaço homogêneos são percebidos ou introduzidos por um sujeito movido por um interesse especulativo, quando na verdade essa motivação surge em função de nossa ação sobre os objetos. Neste sentido, é trocando o interesse especulativo por um interesse prático ou vital que Bergson acredita poder encontrar a duração na matéria ou uma extensão concreta.

Mas alcançar essa duração se torna ainda mais difícil se não se ultrapassa uma segunda barreira que deriva de concepções errôneas tão profundamente enraizadas no pensamento, e que estão presentes tanto no realismo quanto no idealismo.[506] Para Bergson, ambas as posições representam teses de uma oposição aparente, pois partem de um ponto em comum a partir do qual se cria um dualismo intransponível, ou seja, cria-se a ideia de que não há nada em comum entre a extensão e a qualidade pura[507]. Assim, somente ultrapassando esse dualismo é que se pode alcançar uma extensão concreta. Nas palavras de Bergson: "a sensação reconquista a extensão, a extensão concreta retoma sua continuidade e sua indivisibilidade naturais." [508] Então, recolocando o problema em termos de espírito e corpo, a divisibilidade infinita não é uma propriedade essencial da matéria, assim como o inextenso não é essencialmente uma propriedade do espírito. E, para dar continuidade ao tema deve-se colocar com maior

---

[504] Todo este confronto de Bergson com Kant quanto aos interesses práticos da inteligência já foi bastante estudado quando se trabalhou o tema da intuição no segundo capítulo da primeira parte.

[505] Henri Bergson. *Matière et mémoire: essai sur la relation du corps á l`esprit*. Paris: Quadrige/ PUF, 2017, p. 237.

[506] Para Bergson: "Idealismo e realismo, portanto, só diferem aqui pelo fato de que o primeiro faz recuar a extensão até a percepção [...], da qual ela se torna propriedade exclusiva, enquanto o segundo lança a extensão ainda mais longe, para fora de toda percepção. Mas as duas doutrinas coincidem em afirmar a descontinuidade das diversas ordens de qualidades sensíveis, como também a passagem brusca daquilo que é puramente extenso ao que não é extenso de maneira nenhuma. Ora, as principais dificuldades que ambas encontram na teoria da percepção derivam desse postulado comum. Henri Bergson. *Matière et mémoire: essai sur la relation du corps á l`esprit*. Paris: Quadrige/ PUF, 2017, p. 240.

[507] Henri Bergson. *Matière et mémoire: essai sur la relation du corps á l`esprit*. Paris: Quadrige/ PUF, 2017, p. 238.

[508] Henri Bergson. *Matière et mémoire: essai sur la relation du corps á l`esprit*. Paris: Quadrige/ PUF, 2017, p. 247.

propriedade como se dá a passagem gradual entre os dois termos. A solução à questão foi a substituição da distinção em termos de espaço para uma que é temporal, porque na primeira não havia gradação nem transição possível, enquanto que na segunda há uma infinidade de graus ou ritmos entre eles. Nas palavras de Bergson: "Assim, entre a matéria bruta e o espírito mais capaz de reflexão há todas as intensidades possíveis da memória, ou, o que vem a ser o mesmo, todos os graus de liberdade".[509] Com esta tese Bergson acredita que se compreende com mais precisão como o espírito toca a matéria, desfazendo-se todo o dualismo psicofísico sem que se precise recorrer a um paralelismo do tipo de Spinoza ou a uma harmonia preestabelecida como queria Leibniz. Ou seja, entre a matéria bruta e o espírito, há todos os níveis de graus de liberdade, e dispomos desta liberdade na proporção em que o ser vivo "liberta-se do ritmo do fluir das coisas". Deste modo, o vivente na percepção interessada e em função de um sistema nervoso cada vez mais complexo aumenta, em relação a um problema dado, as suas ações possíveis, e a memória, também interessada, evoca percepções passadas análogas sugerindo a decisão mais adequada ao presente. E conclui Bergson: "ao captar numa intuição única momentos múltiplos da duração, ela nos libera do movimento de transcorrer das coisas, isto é, do ritmo da necessidade." [510] Aqui, pode-se notar que é a partir da apreensão num ato de intuição da multiplicidade das durações em coexistência mútua que podemos nos desvencilhar do ritmo homogêneo da necessidade, seja para descobrir os dados imediatos da consciência, seja para descobrir como a duração concreta toca a matéria.

Com tudo que foi visto até aqui, fica claro que a partir do tema de uma pluralidade de ritmos de duração, a duração psicológica constitui-se apenas como uma abertura à duração propriamente metafísica. Segundo David Lapoujade: "[...] a intuição (é) ela mesma acompanhada de um afeto propriamente espiritual capaz de se abrir para outras realidades, para outros ritmos de duração." [511] E, com esta abertura, percebemos como a duração é múltipla e muito numerosa, sendo nossa duração um caso coexistindo com outras muito diferentes entre si. É o que corrobora esta citação de Gilles Deleuze:

> A ideia de uma coexistência virtual de todos os níveis de passado, de todos os níveis de tensão, é, portanto, estendida ao conjunto do universo: essa ideia não mais significa apenas minha relação com o ser, mas a relação de todas as coisas com o ser. Tudo se passa como se o universo fosse uma formidável Memória. [512]

[509] Henri Bergson. *Matière et mémoire: essai sur la relation du corps á l`esprit*. Paris: Quadrige/ PUF, 2017, p. 250.
[510] Henri Bergson. *Matière et mémoire: essai sur la relation du corps á l`esprit*. Paris: Quadrige/ PUF, 2017, p. 256.
[511] David Lapoujade. *Potências do tempo*. São Paulo: N-1 edições, 2017, p. 59.
[512] Gilles Deleuze. *Bergsonismo*. São Paulo: Ed. 34, 1999, p. 60 e 61.

A solução deleuziana de um universo como uma formidável memória é mais interessante e menos confusa do que a apresentada por outros comentadores. Um exemplo de solução confusa é apresentado por Ferrater Mora em seu *Dicionário de Filosofia*: A "[...] tendência a 'interiorizar' a noção de duração é frequente no pensamento contemporâneo, mas a 'interiorização' nem sempre foi entendida num sentido simplesmente 'psicológico' ou 'epistemológico'. Isso é o que ocorre com Bergson." [513] É para evitar essas confusões que se deve insistir um pouco mais no entendimento preciso da expressão *conjunto do universo*. Para esclarecer como é possível que Bergson se expresse em termos de um conjunto da matéria universal, deve-se passar para o seu próximo livro premiado em 1927 com o Nobel de literatura, *A evolução criadora*.

2.4 **Criação musical e vital**

2.4.1 Recapitulação dos livros anteriores

Na sequência de *Matéria e Memória*, após onze anos Henri Bergson escreve *A evolução criadora*, que como se faz notar já no título da obra, é o tema da criação que aqui está em foco. Também é notório, quando se observa que entre as duas obras encontra-se uma série de cursos, artigos e conferências que dão testemunho de um conjunto de novos problemas que são abertos, e o tema da criação está entre eles. Entre estes textos, por exemplo, encontra-se o ensaio intitulado *O esforço intelectual* que data de 1902 apesar de ter sido republicado em 1919 na coletânea *A energia espiritual*. Neste ensaio, Bergson se dedica ao tema da criação no contexto do que chamou de um esquema dinâmico. Já foi apresentado na primeira parte deste estudo a dinâmica que orienta o processo de criação do esquema até a imagem. Assim, como já foi mostrada, esta dinâmica mostrou-se bem diferente da simples realização de uma ideia, ou seja, o esquema não é uma ideia preconcebida que serviria para moldar uma matéria. Este esquema, então, é nomeado dinâmico porque orienta o movimento das imagens até a sua atualização, ao mesmo tempo em que, estas imagens retroalimentam o esquema que é levado a modificar-se de modo imprevisível. Bergson expressa do seguinte modo este dinamismo: "Ele é modificado pelas próprias imagens que busca preencher. Às vezes, não sobra mais nada do esquema primitivo na imagem definitiva." [514] Neste sentido, é em função dele e não, por exemplo, a partir de um previsível esquema motor, que Bergson vai fundamentar o processo de criação. Assim,

[513] José Ferrater Mora. *Dicionário de Filosofia.* São Paulo: Edições Loyola, 2004, p. 782.
[514] Henri Bergson. *L'energie spirituelle*. Paris: Édition Payot & Rivages, 2012, p. 207

pode-se dizer que o esquema dinâmico é uma primeira solução da filosofia de Bergson para se entender o tema da criação que ganhará uma amplitude biológica em *A evolução criadora*. É o que aponta Camille Riquier: "A noção de esquema dinâmico esboçou uma primeira solução, esperando para ser transposta e modificada sobre um plano biológico." [515] Mas, antes de apresentar esta modificação propriamente dita, em seu primeiro capítulo intitulado *Da evolução da vida: mecanismo e finalidade* Bergson retoma algumas teses desenvolvidas nos dois livros anteriores a partir desse novo contexto.

Assim, retomando a obra *Ensaio sobre os dados imediatos*, Henri Bergson vai apresentar a gênese do processo de representar a vida psicológica como descontinuamente a partir de estados que se justapõe espacialmente um ao outro, apesar da sua continuidade imediata. A imagem musical que Bergson vai utilizar neste ponto como exemplo, é a da audição dos ataques de címbalos que podem ser destacados de um bloco sonoro da sinfonia. Exemplifica Bergson:

> Mas a descontinuidade com que parecem destacar-se sobre a continuidade de um fundo no qual se desenham e ao qual devem os próprios intervalos que os separam: são os golpes dos címbalos retumbando de longe em longe na sinfonia. Nossa atenção fixa-se neles porque a interessam mais, mas cada um deles é carregado pela massa fluída de nossa existência psicológica inteira [516]

Nesta imagem, Bergson retoma e complementa com mais riqueza de detalhes o exemplo da sinfonia que já foi estudado anteriormente neste estudo quando se tratou do livro *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*. Agora, ele tenta dar conta do processo pelo qual, apesar da continuidade sinfônica, a atenção do ouvinte acaba por se fixar em determinados pontos descontínuos. Para Bergson, tal processo ocorre por conta de um ato interessado do ouvinte que é atraído pelos golpes pontuais dos címbalos em um dado momento, ocasionando o destacamento do conjunto inteiro da música sinfônica. Esse interesse, no caso da música, pode levar o ouvinte até a análise sinfônica, o que seria caracterizada como o interesse elevado ao seu extremo. Assim, na análise, primeiramente perde-se o fluxo musical, para depois reconstruí-lo intelectualmente tentando repor justapondo artificialmente esses pratos em um conjunto musical não menos artificial. Tal como nesta análise produzida pelo ouvinte, a ideia de um eu imutável e fixo surge também por conta da artificialidade de nossa atenção, que primeiramente destaca pontos da continuidade fluida, para que depois religue tudo por um fio estável também artificial. Este fio fixo e instantâneo é o eu que se configura como uma imitação

---

[515] Camille Riquier. *Archéologie de Bergson: Temps et métaphysique.* Paris: Presses Universitaires de France, 2009, p.355.

[516] Henri Bergson. *L'évolution créatrice*. Paris: Quadrige/ PUF, 2013, p. 3.

falsa da real vida interior, que é continuidade de um progresso ininterrupto. Continuidade, esta, que é uma duração que não é uma sucessão de instantes que se substituem, pois, segundo Bergson, se assim fosse só haveria o presente. Importante notar que o termo progresso, tal como pensa nosso autor, não deve ser tomado no sentido de uma melhoria ou de qualquer conotação teleológica, mas como uma marcha gradual ou um fluxo de matizes.

É neste contexto da continuidade de um progresso ininterrupto que Henri Bergson apresenta as conclusões de *Matéria e Memória* e sua novidade em relação à obra anterior. Tal novidade é descrita por ele nos seguintes termos:

> A duração é o progresso contínuo do passado que aflige o porvir e que incha ao avançar. Uma vez que o passado aumenta incessantemente, também se conserva indefinidamente. A memória, como procuramos prová-lo, não é uma faculdade de classificar recordações em uma gaveta ou de inscrevê-las em um registro." [517]

Essa conservação é a própria memória que não pode ser tomada como uma atividade discreta que teria por função organizar e inscrever lembranças em um registro momentâneo, pois diferentemente desta atividade ela não tem interrupção e prossegue sem qualquer intermitência. É por isso que Bergson diz que ela não pode mais ser compreendida como uma faculdade de organizar em um determinado espaço localizado em algum ponto do corpo ou do cérebro, pois a memória está no tempo. Assim, a memória, mais que uma faculdade ativa, como já foi dito, ela é a sobrevivência do próprio passado que se acumula tornando qualquer duração irreversível. Essa sobrevivência ou conservação do passado é automático, e "debruçado" sobre o presente faz, por exemplo, pressão sobre a consciência que quer recalca-lo. Esse recalque é função do sistema cerebral que deixa no inconsciente quase a totalidade do passado, deixando chegar à consciência aquilo que é útil para o presente. Mas, frequentemente, o inconsciente manda mensagens que indica que "nada" foi deixado para trás. Assim, cada um dos momentos da personalidade representa sempre algo novo como se já houvesse existido antes, entendendo, assim, por novo isso que é previsível. Pois, para Bergson, prever é sempre uma projeção em direção ao futuro do que já se percebeu no passado, e por conta disto sempre lhe escapará a esta projeção uma nova junção ou uma nova ordem. Para Bergson: "[...] aquilo que nunca foi percebido e que ao mesmo tempo é simples será necessariamente imprevisível".[518] Então, assim como em uma obra de arte, cada momento da vida é criação e mudança imprevisível. Agora, já se pode entender o real sentido da afirmação bergsoniana de que a duração, como o contínuo progresso de passado, que em todo momento incide transformando o futuro, ao mesmo tempo

[517] Henri Bergson. *L'évolution créatrice*. Paris: Quadrige/ PUF, 2013, p. 4.
[518] Henri Bergson. *L'évolution créatrice*. Paris: Quadrige/ PUF, 2013, p. 6.

em que infla quando avança. Mas, este ponto da argumentação vai de encontro à temática própria da obra vencedora do prêmio nobel de literatura: *A evolução criadora*.

2.4.2 Elã Vital: Criação e Vida.

Após esta pequena recapitulação já se pode compreender as questões deste novo livro. Neste livro grandioso, ainda no primeiro capítulo, Henri Bergson retoma a problemática de se reduzir ao âmbito psicológico as características da duração, ou seja, de tomá-las apenas como relativas a um ser consciente. Nas palavras de Bergson: Se o existir de um ser consciente "consiste em mudar, mudar, em amadurecer, amadurecer, em criar-se indefinidamente a si mesmo. Podemos dizer o mesmo da existência em geral?" [519] Em *A evolução criadora*, desenvolve-se com mais detalhes como a imprevisibilidade ou a criação que caracteriza a existência possui uma realidade em si e não só para um ser consciente. Então, Bergson retoma a cômoda operação pela qual a ciência pensa a matéria restringindo-a a um sistema fechado, partindo da hipótese de que uma inteligência sobre-humana, tendo tomado consciência da localização e da velocidade de cada átomo, poderia por meio de cálculos, determinar qualquer estado futuro do universo, ou seja, uma inteligência capaz de esterilizar o tempo estabelecendo leis fixas que permitem a previsão ou a antecipação de acontecimentos futuros. Já foi tratado da crítica ao determinismo na primeira parte deste trabalho quando foi estudada a intuição bergsoniana, e agora se faz necessário apresentar apenas os pontos que complementam o que não pôde ser desenvolvido na ocasião.

Então, como já foi desenvolvido no primeiro capítulo deste estudo, é de extrema importância compreender que, para Henri Bergson, quando a ciência trata a matéria como um sistema fechado, esse tratamento científico não expressa uma inteira artificialidade. Não somente por conta da inteligência e sua orientação prática, mas também em certa medida porque esta tendência encontra-se na matéria. Gilles Deleuze expõe com muita precisão esta questão: "Como ilusão, o espaço não está fundado somente em nossa natureza, mas na natureza das coisas. A matéria é efetivamente o 'lado' pelo qual as coisas tendem a apresentar entre si e a nós mesmos tão-somente diferenças de grau." [520] Assim, o espaço homogêneo não é totalmentente um efeito da consciência, porque por um lado também acontece nas coisas. Mas, por outro lado não, pois apesar desta fundação na matéria, um sistema fechado nunca é determinante. Ele é apenas uma tendência da materialidade, ou seja, seu fechamento ou isolamento nunca é

[519] Henri Bergson. *L'évolution créatrice*. Paris: Quadrige/ PUF, 2013, p. 7.
[520] Gilles Deleuze. *Bergsonismo*. São Paulo: Editora 34, 1999, p. 24.

absoluto, sempre teremos um sistema influenciando ou sendo influenciado por outro. Então, é possível notar que, para Bergson, é possível pelo menos distinguir dois tipos de leituras do universo ou, dito de outro modo, dois movimentos que são ao mesmo tempo distintos e inseparáveis: um primeiro descendente e mecânico e um segundo ascendente e criativo. Ele nos apresenta do seguinte modo essa inseparabilidade das duas tendências materiais:

> É verdade que, no universo em si mesmo, é preciso distinguir, [...], dois movimentos opostos, um que 'descende', e outro que 'sobe'. O primeiro não faz mais que desenrolar um rolo já pronto. Poderia, em princípio, realizar-se de um modo quase instantâneo, como acontece com uma mola que se distende. Mas o segundo, que corresponde a um trabalho interior de maturação ou de criação, dura essencialmente e impõe seu ritmo ao primeiro, que é dele inseparável.[521]

Neste sentido, o ritmo aparece novamente como uma peça importante para entender o processo de reintegração dos sistemas fechados na duração universal. Deste modo, assim como há uma tendência mecânica de fechamento, há também uma tendência na matéria que funciona como uma espécie de "fio" que liga a ínfima parte do mundo ao todo do universo, abrindo-a para uma interação universal. E, por conta disso, Bergson afirma enfaticamente: "O universo dura. Quanto mais nos aprofundamos na natureza do tempo, mais nós compreendemos que a duração significa invenção, criação de formas, elaboração contínua do absolutamente novo." [522] Assim, para compreender esta afirmação em toda a sua profundidade, é necessário, em relação à matéria, compreender como é possível reintegrar esse sistema no todo, pois para Bergson é um fato incontestável de que há duração no mundo material. Aqui, Bergson retoma o tema desenvolvido no primeiro capítulo de *Matéria e Memória* que já foi estudado em vários momentos deste estudo e para tornar mais imediato o fato da duração material. Neste contexto, é apresentado o exemplo da mistura do copo de água com açúcar. Na obra *A evolução criadora* não é a primeira vez que Bergson utiliza este exemplo, pois pode ser encontrado também em seus cursos do Collège de France, mais especificamente na aula de 27 de março de 1903. Nesta aula Henri Bergson conclui:

> [...] se eu deixo cair um pedaço de açúcar em um copo de água, para tornar a água açucarada, é preciso que eu espere um certo tempo para que o açúcar derreta. [...] é preciso esperar, ou seja, é preciso que um certo processo de maturação na realidade exterior, material, se produza. Se não houvesse duração nas coisas, duração interior às coisas, análoga à minha própria duração, como eu poderia compreender um fato desse gênero? Se o tempo fosse apenas um nome [...]; a duração que toma um fenômeno desse gênero [...] eu não posso nem encurtar nem alongar; [...], esse fenômeno deve durar, e durar da mesma maneira, não simplesmente no sentido que os matemáticos dão à palavra 'durar', mas no sentido que podemos contar um certo número de simultaneidades - ou melhor, que entre essas simultaneidades há um intervalo rigorosamente determinado pela qualidade, desde que um certo número

[521] Henri Bergson. *L'évolution créatrice*. Paris: Quadrige/PUF, 2013, p. 11.
[522] Henri Bergson. *L'évolution créatrice*. Paris: Quadrige/PUF, 2013, p. 11.

> desses intervalos façam esta duração coletiva [...]. É certo que as coisas duram, e duram de uma maneira análoga ao modo como eu mesmo duro. [523]

Deste modo, é possível notar como esta simples experiência pode revelar múltiplas durações, na medida em que ela consegue dar a perceber e discernir a duração externa do copo de água com a duração do açúcar revelada pela consciência. Este discernimento das durações, então, é marcado exatamente pela própria impaciência da espera, oriunda da mudança na consciência em contato com uma duração externa. Também, sobre esta experiência, explica Gilles Deleuze: "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." [524] A constatação da multiplicidade dos ritmos revelada nessa experiência é o que justifica a possibilidade de se pensar a duração também na matéria.

Posto isso, Henri Bergson segue sua argumentação se atendo ao propósito desta obra, que é o de compreender os efeitos desta reintegração da duração na vida e na sua evolução. Para Bergson, todo o vivente pode ser pensado em integração no conjunto do universo: "Como o universo em seu conjunto, como cada ser consciente tomado em separado, o organismo que vive é algo que dura. Seu passado prolonga-se inteiro em seu presente, nele permanece atual e atuante." [525] Aqui, é importante ressaltar que não há qualquer finalidade nesse todo ou meta como pensava classicamente a concepção finalista da evolução[526]. Não são dois sistemas fechados ou isolados que estão analogicamente em relação, mas duas tendências em total interação compondo uma totalidade aberta. Então, como entender esta interação entre o processo vital e o todo do universo? Vladimir Jankélévitch, em seu comentário sobre Bergson, tenta responder a esta questão em seu capítulo intitulado *Totalidades orgânicas*, em que erige o processo orgânico do vivo como modelo para todo processo de criação[527]. Mas, parece que Jankélévitch ignora todo desenvolvimento alcançado com a obra *Matéria e Memória*, o que

---

[523] Cursos do Collège de France, *História da ideia de tempo,* aula de 27 de março de 1903, Apud. Henri Bergson. *L'évolution créatrice*. Paris: Quadrige/PUF, 2013, p. 398.

[524] Gilles Deleuze. *Bergsonismo*. São Paulo: Editora 34, 1999, p. 23.

[525] Henri Bergson. *L'évolution créatrice*. Paris: Quadrige/PUF, 2013, p. 15.

[526] Como explica Bergson: "Tal é a filosofia da vida para a qual nos encaminhamos. Ela pretende superar ao mesmo tempo o mecanicismo e o finalismo; mas, como anunciamos de início, aproxima-se da segunda doutrina mais que da primeira. Não seria inútil insistir sobre esse ponto, mostrando em termos mais precisos por que lado essa filosofia se aproxima e por que lado difere do finalismo." Henri Bergson. *L'évolution créatrice*. Paris: Quadrige/PUF, 2013, p. 50.

[527] Segundo Vladimir Jankélévitch: "A distinção do parcial e do total só tem sentido no mundo dos corpos inertes que, subsistindo fora uns dos outros, podem sempre ser considerados como parte de um conjunto mais vasto, e mantendo com este conjunto uma relação totalmente exterior, - [...]. O universo da vida é ao contrário um universo de indivíduos, de totalidades 'insulares', [...]." Vladimir Jankélévitch. *Henri Bergson*. Paris: Presses Universitaires de France, 1959, p. 10.

também se justifica quando afirma que a duração bergsoniana defende a superioridade da música em relação às demais artes particulares. Foi Gilles Deleuze quem nos deu o esclarecimento correto desta interação:

> Assim também para o vivente: quando Bergson compara o vivente a um todo, ou ao todo do universo, ele parece retomar a mais antiga comparação. E, no entanto, inverte completamente os termos. Pois se o vivente é um todo, portanto assimilável ao todo do universo, não é tanto porque seria um microcosmo tão fechado quanto o todo supostamente o é, mas, ao contrário, é enquanto ele é aberto para um mundo, e que o mundo, o próprio universo, é o Aberto. [528]

Todo o livro *A evolução criadora* é uma tentativa de se tirar as conclusões desse novo tipo de abertura a um todo virtual. Este é um ponto chave para se evitar uma espécie de determinismo orgânico na filosofia de Bergson. Deve-se a todo custo evitar o simplismo de identificar e confundir a duração com o vivente e acreditar que a matéria seria totalmente inerte tendo seu movimento um princípio extrínseco. Dito de outro modo, o movimento teria uma natureza ou princípio imaterial, relegando à matéria uma espécie de princípio inerte. Somente quando se evita esta simples identificação que algumas conclusões bergsonianas adquirem todo seu poder de precisão, tais como: "[...] percepção e matéria, vão assim um em direção ao outro à medida que nos despojamos do que poderiam ser chamados os preconceitos da ação: a sensação reconquista a extensão, a extensão concreta retoma sua continuidade e sua indivisibilidade naturais." [529] Então, qual o efeito de se estabelecer este tipo de integração em um todo dinâmico?

Para Henri Bergson, quando se realiza tal integração de um sistema pretensamente isolado na duração universal torna-se difícil determinar o que é e o que não é um indivíduo. Esta frase deve ser entendida no sentido de que pensar a evolução em termos de processos ou tendências implica que uma individualidade jamais se realize completamente em um estado definitivo[530]. Deste modo, se uma individualidade, no contexto da evolução vital, fosse completamente realizada, jamais se poderia entender certos processos temporais, como por exemplo, o da reprodução ou o da velhice. A expressão que Bergson encontra para dar conta essa evolução é: "Por toda parte onde algo vive, há, aberto em algum lugar, um registro no qual o tempo se inscreve."[531] Bergson nomeia essa inscrição do tempo no vivo de elã vital[532] que,

---

[528] Gilles Deleuze. *Cinema 1: A imagem-movimento*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985, p 19.

[529] Henri Bergson. *Matière et mémoire: essai sur la relation du corps á l`esprit*. Paris: Quadrige/ PUF, 2017, p. 247.

[530] Segundo Bergson: "ora, as propriedades vitais nunca estão inteiramente realizadas, mas sempre em vias de realização, são menos *estados* que *tendências*. [...]. A necessidade mesma que ela encontra de se perpetuar no tempo à condena nunca está completa no espaço ". Henri Bergson. *L'évolution créatrice*. Paris: Quadrige/PUF, 2013, p. 13.

[531] Henri Bergson. *L'évolution créatrice*. Paris: Quadrige/PUF, 2013, p. 16.

[532] Nas palavras de Frédéric Worms: "O elã vital representa então o esforço único que está na origem de todo o desenvolvimento da vida. Enquanto origem, remontamos ao elã vital pela diversidade de seus efeitos, os

como irá demonstrar no segundo capítulo, evolui sempre a partir da "criação de novas formas". Aqui, criação deve ser tomada em toda a sua radicalidade, pois não se trata de uma ilustração utilizada para facilitar o entendimento, ou seja, de modo algum deve ser compreendida no sentido metafórico. Nas palavras de Bergson: "Dirão, isto é apenas uma metáfora. É da essência do mecanicismo, com efeito, tomar por metáfora toda expressão que atribua ao tempo uma ação eficaz e uma realidade própria." [533] Assim, a criação de novas formas não expressa uma metáfora, ou seja, não é pensada a partir da semelhança com o modo de como os homens descrevem a fabricação de seus artefatos a partir da matéria sólida[534], mas ela é o próprio estofo da realidade vivente. Um apontamento chave para este estudo é que, assim como a vida, a arte nunca é uma mera fabricação, no sentido de um simples agrupamento de elementos. Pois, se fosse assim, não haveria outra compreensão da relação entre a criação vital e a arte que não fosse a metafórica.

A partir daqui, faz-se necessário um esclarecimento de extrema importância sobre como Henri Bergson pensa a criação, pois já se nota que uma leitura apressada desse tema pode levar a graves equívocos interpretativos. Já que é justamente quando Bergson distingue a criação vital da fabricação dos sólidos, que ele mais aproxima o processo vital e a arte. Assim, para se compreender com precisão esta aproximação, é necessário que se ultrapasse todo o paradigma da fabricação[535], tanto no plano vital quanto no artístico. É o que fica claro em uma nota

---

organismos vivos e a transmissão da vida, e a unidade de seus atos; enquanto esforço, diz respeito à criação manifestada pela evolução da vida na matéria, o qual participam (em graus diversos) todos os vivos; enquanto esforço único e limitado diz respeito às limitações desta evolução ou desta criação, no contato com *o obstáculo* que é a matéria. O elã vital é então a *imagem* mais próxima da 'intuição temos da vida"[...]: é uma imagem aproximada ou mediadora pela síntese de todas as 'ideias' que tentam exprimir algo da vida em nossa consciência". Frédéric Worms. *Le vocabulaire de Henri Bergson*. Paris: Ellipses Édition Marketing S.A, 2000, p. 22.

[533] Henri Bergson. *L'évolution créatrice*. Paris: Quadrige/PUF, 2013, p. 16.

[534] Já estudamos em nosso primeiro capítulo, quando tratamos da distinção entre a intuição e inteligência, este modo de pensar que segue o modelo da fabricação a partir da matéria sólida. Para Bergson, este modelo é um dos símbolos mecanísticos de que se serve a inteligência, em uma carta de 1907 a Émile Borel, esclarece, "Em meu último livro, dizia que nossa lógica é sobretudo a lógica dos sólidos, [...], a saber que a função essencial de nossa inteligência é de 'espacializar' e de 'solidificar'; é já uma das ideias diretrizes de meu *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*. Ela sempre me serviu para mostrar o lado ilusório do determinismo radical, ao qual consiste em erigir em realidades absolutas os símbolos mecanísticos ao qual se serve habitualmente nossa inteligência, voltada como ela é para o espaço, e absolvida sobretudo pela consideração dos sólidos. No mesmo *Ensaio sobre os dados imediatos*, eu insistia sobre a necessidade de onde está a inteligência considerar no tempo senão momentos, no devir senão estados, no movimento apenas posições, e de reconstituir então artificialmente a mobilidade, combinando imobilidades umas com as outras". Henri Bergson. *Mélanges*. Paris: Presses Universitaires de France, 1972, p. 734.

[535] Vladimir Jankélévitch, em seu comentário, vai apresentar um belo esclarecimento da superação da fabricação ou construção. Vladimir Jankélévitch. *Henri Bergson*. Paris: Presses Universitaires de France, 1959, p. 19 e 20. Importante ressaltar que, no plano da arte, quando Bergson fala em superar a fabricação, não implica que caia em uma concepção formalista que pensa a arte como desinteressada. Explica Bergson: "Enquanto geômetras, nós rejeitamos o imprevisível. Nós podemos aceitá-la, certamente, enquanto somos artistas, pois a arte vive de criação e implica uma crença latente na espontaneidade da natureza. Mas a arte desinteressada é um luxo, como a pura especulação. Antes de ser artistas, nós somos artesãos." Henri Bergson. *L'évolution créatrice*. Paris: Quadrige/PUF, 2013, p. 45.

fundamental em que Bergson cita a obra *Le génie dans l'art* de Gabriel Séailles, mostrando em que sentido pensa a criação de modo distinto deste autor. Aqui, deve-se estar atento ao fato de que Bergson não está realizando uma simples transposição de características próprias da arte para pensar a criação vital. Muitos comentadores caíram neste erro, como por exemplo, Etienne Souriau "É, em si mesma, uma grande invenção subtrair da estética de seu tempo todo um conjunto de ideias recebidas somente no domínio da arte e transportá-las para o domínio da teoria do conhecimento [...]".[536] Precisamente falando não é isto que ocorre, na verdade, é em função de um campo problemático comum entre vida e arte que Bergson vai apontar como ambas ressoam uma na outra sem qualquer transposição[537]. Aliás, é neste campo problemático que Bergson encontra a ocasião para se diferenciar de Séailles.

Para Bergson, Séailles ainda se mantém preso ao mecanicismo e por conta disso este hesita em pensar a criação em toda a sua radicalidade. Assim, Bergson, diferentemente desta hesitação de Séailles, pretende tomar com toda a força a tese de que "a arte prolonga a natureza e de que a vida é criação" [538]. Para Bergson, a criação, tanto no processo vital quanto na arte, não pode ser reduzida ao ato de apresentar uma nova configuração dos elementos. Esclarece Henri Bergson sobre esta obra:

> [...]; mas será que é preciso entender por criação, como faz o autor (Séailles), uma *síntese* de elementos? Ali onde os elementos preexistem, sua síntese posterior está virtualmente dada, não mais que um dos arranjos possíveis: esse arranjo, uma inteligência sobre-humana poderia tê-lo percebido antecipadamente em meio a todos os arranjos possíveis que o cercavam. Julgamos, pelo contrário, que no domínio da vida os elementos não possuem existência real e separada. São vistas múltiplas do espírito acerca de um processo indivisível. E é por isso que há contingência radical no progresso, incomensurabilidade entre o que precede e o que se segue, enfim, duração.[539]

Fica claro nesta referência, levando também em conta tudo o que já foi desenvolvido no primeiro capítulo, o que separa Bergson de Séailles. Para este, a arte também prolonga a natureza, mas por conta de uma concepção reduzida da criação, pois ela é apenas um novo arranjo ou uma nova síntese em função do que já era anteriormente concebido como possível. Já para Bergson, a vida, no que tem de artística, deve ser pensada em termos de uma contínua e "imprevisível criação de forma", ou seja, como uma qualitativa produção de diferenças.

---

[536] Etienne Souriau. *Chaves da Estética*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1973, p. 59. Para Souriau, o pensamento de Bergson tem total semelhança com o de Gabriel Séailles.

[537] É exatamente este ponto que Etienne Souriau não entende: "Com efeito, pode-se dizer que Bergson retomou o essencial da contemplação estética, segundo essa teoria, em lhe retirando sua especificidade estética para com ela estruturar um método filosófico do conhecimento. E a possibilidade dessa transposição é, sem dúvida, o mais forte argumento que se pode invocar para contestar a especificidade estética dessa busca do pensamento". Etienne Souriau. *Chaves da Estética*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1973, p. 33.

[538] Henri Bergson. *L'évolution créatrice*. Paris: Quadrige/PUF, 2013, p. 29.

[539] Henri Bergson. *L'évolution créatrice*. Paris: Quadrige/PUF, 2013, p. 29.

Assim, a vida demanda ser pensada em termos de uma multiplicidade, mas uma multiplicidade irredutível ao número, pois é uma multiplicidade indistinta, ou seja, duração. Bergson se destaca de todos os seus contemporâneos que tentam formular o problema da criação em termos de uma unidade do múltiplo. Qual é, então, as condições para se alcançar este processo criativo que dá origem às variedades das formas vitais?

Para Henri Bergson, toda a dificuldade de se compreender o processo criativo no plano vital é que a ciência biológica[540] tem sempre a necessidade de explicar a criação a partir de uma causa externa. Para esclarecer este ponto, Bergson apresenta um pequeno esclarecimento sobre a ideia de causalidade.[541] Para ele, este único termo encobre três sentidos inteiramente diferentes. Dito de outro modo, na noção de causalidade encontram-se de modo implícito três dinâmicas diferentes[542] variando de acordo com sua maior ou menor solidariedade da causa em relação ao seu efeito, são elas: a dinâmica de impulsão, a de desencadeamento e a de desenrolamento. Na primeira dinâmica, a causa age como em uma impulsão de um objeto sobre o outro, na medida em que tanto a qualidade quanto a quantidade da causa influem diretamente na variação da qualidade e da quantidade do efeito, este tipo de ação nota-se no clássico exemplo do choque de duas bolas de bilhar. Para Bergson, é somente nesse primeiro sentido que o efeito é totalmente explicado pela causa, este é o único tipo de causa que o mecanicismo utiliza para explicar todos os fenômenos, ou melhor reconhece em todos os fenômenos. Então, é nesse tipo de causa que se aplica o princípio: "as mesmas causas produzem os mesmos efeitos" [543]. Na segunda, na dinâmica por desencadeamento, o efeito é invariável, pois nem a qualidade nem a quantidade da causa interferem no efeito. Para este segundo caso, o exemplo que Bergson apresenta é o da faísca que desencadeia a explosão da pólvora. Já na terceira, por desenrolamento, a quantidade do efeito depende da quantidade da causa, mas nenhum aspecto da causa pode influenciar na qualidade do efeito. Esta última é a que importa para Bergson, como no exemplo musical da mola e do fonógrafo:

---

[540] Pelo menos a ciência biológica cara ao determinismo. Henri Bergson costuma apresentar o determinismo em termos temporais e de causalidade: "o presente não contém nada além do passado, e o que encontramos no efeito já estava em sua causa". Henri Bergson. *L'évolution créatrice*. Paris: Quadrige/PUF, 2013, p. 14.

[541] Sobre este ponto, encontramos em uma nota/resumo do curso do Collège de France datado de 1900-1901, o seguinte comentário: "A metafísica, ou seja, a ciência que busca restabelecer a continuidade entre os dados dos sentidos e os dados do sentido comum, seguiu, em sua evolução, as flutuações da ciência: geometria entre os gregos, ciência da medida com os cartesianos, ela tende em nossos dias à se aproximar da biologia. É nesta direção, por conseguinte, que convém orientar o estudo da ideia de causa". Henri Bergson. *Mélanges.* Paris: Presses Universitaires de France, 1972, p. 439.

[542] É importante notar a originalidade desta análise, pois não se encontra em textos anteriores referência a esta tríplice distinção do termo, especificamente: *Nota sobre as origens psicológicas de nossa crença na lei da causalidade* (1900). Henri Bergson. *Mélanges.* Paris: Presses Universitaires de France, 1972, p. 419 à 428. *Cursos de M. Bergson sobre a ideia de causa* (1900-1901). Henri Bergson. *Mélanges.* Paris: Presses Universitaires de France, 1972, p. 439 a 441.

[543] Henri Bergson. *L'évolution créatrice*. Paris: Quadrige/ PUF, 2013, p. 57.

> A distensão gradual da mola que faz girar o fonógrafo *desenrola* a melodia inscrita no cilindro: se tomo a melodia executada por um efeito, e a distensão da mola pela causa, direi que a causa procede aqui por desenrolamento. [...], quanto mais tempo o cilindro girar pela ação da mola, mais longa será a porção que ouvirei da melodia, mas a natureza da melodia ouvida ou da porção dela que ouço não depende da ação da mola. [544]

Aqui neste exemplo, Bergson deixa claro que o ato de se explicar a criação vital a partir de uma causa externa é tão absurdo quanto se tentar explicar a natureza da melodia pela ação da mola de um fonógrafo. Assim, fica claro que este tipo de independência encontrada na música de sua natureza interna em relação a uma causa externa também é encontrada nos processos da vida.

2.4.3 Harmonia e ordem vital

Outro ponto que vale a pena ser considerado aparece no segundo capítulo intitulado *As direções divergentes da evolução da vida*, onde nos são apresentadas as características do processo evolutivo da vida. Aqui, trata-se de determinar como que, apesar de uma série de diferenciações, é possível falar de uma linha principal da evolução do vivo. E, mesmo que o estudo desta linha principal possa tomar a tendência da inteligência como preponderante, é imprescindível, ao mesmo tempo, tentar recuperar, por conta da tendência do instinto, virtualidades de uma intuição que agirá sobre aquela. Assim, estas duas tendências divergentes e complementares do processo evolutivo devem ser duas soluções igualmente elegantes para o mesmo problema da ação do vivo no meio, pois, enquanto o instinto permite uma resposta imediata e invariável, a inteligência apresenta uma resposta por mediação e indefinidamente variável.

Assim, neste capítulo, Henri Bergson tenta deixar ainda mais claro o funcionamento divergente da vida que de modo algum deve ser assimilado a partir do modelo de uma construção. Neste contexto, Bergson entende por construção, um vulgar desenvolvimento qualquer em que as funções que compõe cada parte já são dadas desde o início da operação. Tal modelo é exemplificado do seguinte modo: "Cada espécie teria sua razão de ser, sua função, sua destinação. Juntas, dariam um grande concerto, no qual as dissonâncias aparentes só serviriam para fazer sobressair a harmonia fundamental" [545]. Aqui, neste modo de entender, as dissonâncias são aparentes e se resolvem em uma harmonia mais profunda. Mas, se Bergson nega esta vulgarização, o que ocorre de fato no processo vital? Para Bergson o que há na

[544] Henri Bergson. *L'évolution créatrice*. Paris: Quadrige/ PUF, 2013, p. 74.
[545] Henri Bergson. *L'évolution créatrice*. Paris: Quadrige/ PUF, 2013, p. 128.

verdade é uma espécie de falta de proporção na fonte, uma dissonância insolúvel entre o esforço e o resultado que se explica por uma diferença de ritmo: "A causa profunda dessas dissonâncias jaz em uma irremediável diferença de ritmo." [546] Há uma defasagem rítmica, uma diferença de ritmo, entre a mobilidade própria da vida e suas manifestações particulares. São essas manifestações que insistimos em tratar como coisas construídas ignorando que suas formas são apenas permanências momentâneas de um movimento. Aqui, não há como não se lembrar dos pontos tratados sobre a música na primeira parte deste estudo, mais precisamente o primeiro capítulo. Na ocasião, viu-se que Pierre Boulez estabelece dois critérios de escolha que determinam o ângulo de audição de uma composição. Um primeiro critério em que as formas de uma composição correspondem a uma sintaxe já fixada de antemão, e um segundo em que essas formas só podem ser pensadas posteriormente por conta de uma sintaxe dinâmica. Deste modo, neste segundo critério, as formas, quando se dão, são apenas efeitos, momentos em um processo de mobilidade e flexibilidade irredutível. Então, assim como uma forma musical neste último critério, Bergson pensa o vivo, tomado particularmente, como apenas um "lugar de passagem" no grande movimento da evolução da vida.

Esta relação ficará ainda mais clara no terceiro capítulo de *Evolução criadora* intitulado *Da significação da vida. A ordem da natureza e a forma da inteligência*, onde Henri Bergson já dispondo de um método adequado apresenta o sentido da evolução vital, para se entender o problema que se insinua desde a introdução da obra:

> Mas também deveria resultar que nosso pensamento, sob sua forma puramente lógica, é incapaz de se representar a verdadeira natureza da vida , a significação profunda do movimento evolutivo. Criado pela vida em circunstâncias determinadas para agir sobre coisas determinadas, como poderia abarcar a vida, da qual não é mais que uma emanação ou um aspecto? Depositado, durante o trajeto, pelo movimento evolutivo, como poderia aplicar-se ao longo do próprio movimento evolutivo?[547]

É assim que Bergson levanta o problema da insuficiência de um método que procede unicamente por uma gênese na inteligência para dar conta da verdadeira natureza da vida. E para abarcar esse processo evolutivo é preciso lançar mão de um método pautado na intuição cujas diferenças em relação ao anterior já foram apresentadas na primeira parte deste estudo. Naquele momento, compreenderam-se os propósitos pelos quais a inteligência está orientada para a ação e não para a especulação, ou seja, a faculdade intelectual não é feita para dar acesso à realidade em sua integralidade, mas somente àquela parte que é mais bem esclarecida por ela, a matéria sólida. Apenas um apontamento faz-se necessário, pois, naquele momento, apenas

[546] Henri Bergson. *L'évolution créatrice*. Paris: Quadrige/ PUF, 2013, p. 128.
[547] Henri Bergson. *L'évolution créatrice*. Paris: Quadrige/ PUF, 2013, p. VI (Introdução)

tinha sido focado o método da intuição no caso específico da arte, faltando o da filosofia. Assim, para Bergson, a filosofia, enquanto uma atividade que leva em conta este método intuitivo, não pode ser compreendida como uma simples realização humana de um propósito já dado, pois, se há alguma condição natural, a filosofia não é uma simples adequação a ela. Segundo ele:

> Incessantemente aspiramos algo desse oceano de vida no qual estamos imersos e sentimos que nosso ser, ou pelo menos, a inteligência que nos guia, nele se formou por uma espécie de solidificação local. A filosofia só pode ser um esforço para fundir-se novamente no todo. [...]. Consistirá em uma troca de impressões que, corrigindo-se entre si e se sobrepondo umas às outras, acabarão por dilatar em nós a humanidade e por conseguir que esta se transcenda a si mesma. [548]

A expressão "dilatar em nós a humanidade" é decisiva para entender como toda condição natural pode ser ultrapassada em função de uma espécie de integração do homem com um todo oceânico e fluido. Segundo David Lapoujade: "Essas totalidades constituem a descoberta essencial da intuição, contanto que ela mergulhe 'mais ou menos (no) fundo num mesmo oceano'." [549] É preciso, então, abarcar essas totalidades não humanas que atravessam o homem em diferentes níveis, de acordo com seus diferentes ritmos. Assim, a compreensão filosófica força a condição humana a transcender-se e alcançar a duração, ou seja, alcançar a experiência real em todas as suas particularidades e articulações. Neste sentido, ela não é uma atividade que faça parte do conjunto das sabedorias propriamente humanas, pois permite alcançar dimensões além do humano, ou dito de outro modo, permite ao homem abrir-se para outros ritmos de durações que lhes são superiores ou inferiores.

Concebida deste modo, a filosofia, a partir do método da intuição, é capaz, a partir de um esforço, tomar o processo vital no seu conjunto, ou seja, como uma evolução propriamente criadora, ou seja, no sentido de criação tal como evidenciado anteriormente. Neste sentido, para Henri Bergson, também é necessário rejeitar toda ideia de uma finalidade em tal evolução, ou seja, toda ideia que possa pensá-la como um projeto estabelecido previamente como uma espécie de processo guiado por uma espécie de designer inteligente. Então, Bergson define finalidade do seguinte modo: "a realização de uma ideia concebida ou concebível por antecipação." [550] Mas, negar a finalidade não implica que caiamos em uma desordem, pois para Bergson esta é apenas uma ordem esperada que se deixou substituir por outra que não se esperava por conta de sua imprevisibilidade. Deste modo, para entendermos o tipo de ordem que se expressa nesta evolução, faz-se necessário distinguir dois tipos de ordem: uma inerte ou geométrica e outra vital. O primeiro tipo é aquela ordem que o senso comum reconhece e que

---

[548] Henri Bergson. *L'évolution créatrice*. Paris: Quadrige/ PUF, 2013, p. 193.
[549] David Lapoujade. *Potências do tempo*. São Paulo: N-1 edições, 2017, p. 73,
[550] Henri Bergson. *L'évolution créatrice*. Paris: Quadrige/ PUF, 2013, p. 225.

de um modo geral pensa a evolução a partir de fenômenos astronômicos permitindo uma previsibilidade geométrica. Esta ordem geométrica é apresentada em função de uma simples associação ou uma adição de elementos, permitindo uma divisão cada vez maior em partes homogêneas a partir de um tipo de causalidade por impulsão. O mecanicismo trabalha nessa ordem, pois coloca o todo já determinado no passado e a finalidade determinando o futuro. Já a segunda, a ordem vital, jamais será dita final, porque toda finalidade supõe que o todo seja dado e que se rejeite a ação real do tempo. O tipo de causalidade a ela ligada é a por desenrolamento em que nenhuma variação quantitativa na causa pode influenciar na qualidade do efeito.

Aqui, com este segundo tipo de ordem, fica evidenciado mais uma vez a cumplicidade entre a arte e a vida, pois é uma ordem aplicável também a uma obra de arte no que ela tem de imprevisível. Citando as palavras de Bergson sobre esta ordem artística: "E encontraremos uma ordem não menos admirável em uma sinfonia de Beethoven, que é a genialidade, a originalidade e, por conseguinte, a imprevisibilidade mesma." [551] Curiosa neste ponto a citação de Beethoven, pois nele já encontramos o uso ampliado de um cromatismo que põe cada vez mais em variação uma sintaxe fixa. Pode-se considerar a sintaxe tonal como um todo dado e suas formas fixas como finalidade a ser alcançada, e que está em uma ordem geométrica. Ao contrário, na obra de Beethoven, é outra ordem que se evidencia, pois devido a relações cromáticas cada vez mais tensas[552] uma ordem vital começa a substituir a primeira. O mais importante aqui é a dissolução de uma ordem geométrica fixa, na medida em que com a utilização do cromatismo por Beethoven libera tons cada vez mais longínquos e imprevisíveis. É assim que neste compositor, por conta de uma ordem vital, a sintaxe deixa de ser a priori e as formas em desenvolvimento contínuo começam a se dissolver e se transformar. Gilles Deleuze e Félix Guattari explicam bem esta dinâmica na música de Beethoven: "Quando o desenvolvimento subordina a forma e se estende ao conjunto, como em Beethoven, a variação começa a se liberar [...]." [553] O que está em jogo, tanto na música quanto na vida, é a efervescência criativa que afeta e dissolve qualquer sistema que se imponha como todo.

Em função de tudo que fora demonstrado até aqui, é mais do que claro que a relação entre música e vida é totalmente real, pois a criação e os dinamismos que ela implica estão realmente presentes tanto em uma quanto na outra. Em ambas as ordens tem-se ideia de uma continuidade de penetração mútua entre os elementos intimamente fundidos em relação a um

[551] Henri Bergson. *L'évolution créatrice*. Paris: Quadrige/ PUF, 2013, p. 225.
[552] Pierre Boulez. *Apontamentos de aprendiz*. São Paulo: Editora Perspectiva S.A, 1995, p. 258.
[553] Gilles Deleuze e Félix Guattari. *Mille Plateaux - Capitalisme et schizophrénie 2*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1980, p. 120.

todo aberto à imprevisibilidade, de modo que não se consiga determiná-lo a partir de seus elementos. Tudo isso que foi estudado até agora, completa a comparação estabelecida por Henri Bergson entre a música e os seres viventes evidenciada no segundo capítulo da segunda parte deste estudo. Naquele momento, tratava-se do estudo da obra *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência* e fora apontado na ocasião que ainda restava uma suspeita da possibilidade de que esta comparação fosse de natureza metafórica. Comenta Gilles Deleuze e Félix Guattari sobre essa tese de Bergson e utilizam a expressão seres de música de modo literal e não metafórico: "Os seres de música são como os seres vivos segundo Bergson, que compensam sua clausura individuante por uma abertura feita de modulação, repetição, transposição [...]." [554] Deste modo, é por conta desta penetração mútua irredutível à justaposição espacial, tanto das notas fundidas no todo da melodia quanto dos seres no elã vital, que se deve compreender a distinção entre o processo de criação e a fabricação tão importante para obra de Bergson. [555]

---

[554] Gilles Deleuze e Félix Guattari. *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997, p. 245.

[555] De tudo que foi dito até aqui, não há como ignorar os ecos com a filosofia de Friedrich Nietzsche: "Mesmo tendo-se compreendido bem a *utilidade* de um órgão fisiológico (ou de uma instituição de direito, de um costume social, de um uso político, de uma determinada forma nas artes ou no culto religioso), nada se compreendeu acerca de sua gênese: por mais molesto e desagradável que isto soe aos ouvidos mais velhos - pois de há muito se acreditava perceber no fim demonstrável, na utilidade de uma coisa, uma forma, uma instituição, também a razão de sua gênese, o olho tendo sido feito para ver, e a mão para pegar. [...]. Mas todos os fins, todas as utilidades são apenas *indícios* de que uma vontade de poder se assenhoreou de algo menos poderoso e lhe imprimiu o sentido de uma função; e toda a história de uma 'coisa', um órgão, um uso, pode desse modo ser uma ininterrupta cadeia de signos de sempre novas interpretações e ajustes, cujas causas nem precisam estar relacionadas entre si, antes podendo se suceder e substituir de maneira meramente casual. Logo, o 'desenvolvimento' de uma coisa, um uso, um órgão, é tudo menos o seu *progressus* em direção a uma meta, menos ainda um *progressus* lógico e rápido, obtido com um dispêndio mínimo de forças - mas sim a sucessão de processos de subjugamento que nela ocorrem, mais ou menos profundos, mais ou menos interdependentes, juntamente com as resistências que a cada vez encontram, as metamorfoses tentadas com o fim de defesa e reação, e também os resultados de ações contrárias bem sucedidas. Se a forma é fluida, o 'sentido' é mais ainda… Mesmo no interior de cada organismo não é diferente: a cada crescimento essencial do todo muda também o 'sentido' dos órgãos individuais - em certas circunstâncias a sua ruína parcial, a sua diminuição em número (pela destruição dos componentes intermediários, por exemplo) pode ser um signo de crescente força e perfeição. Quero dizer que também a *inutilização* parcial, a atrofia e degeneração, a perda de sentido e propósito, a morte, em suma, está entre as condições para o verdadeiro *progressus*; o qual sempre aparece em forma de vontade e via de *maior poder*, e é sempre imposto à custa de inúmeros poderes menores. A magnitude de um 'avanço', inclusive, se *mede* pela massa daquilo que teve de lhe ser sacrificado; a humanidade enquanto massa sacrificada ao florescimento de uma *mais forte* espécie de homem - *isto* seria um avanço… Dou ênfase a esse ponto de vista capital do método histórico, tanto mais porque vai de encontro ao gosto e aos instintos agora dominantes, que antes se conciliaram até mesmo com a contingência absoluta, com a mecânica absurdidade de todo acontecer, do que com a teoria de uma *vontade de poder* operante em todo acontecer. A idiossincrasia democrática contra tudo o que domina e quer dominar, o moderno misarquismo (forjando uma palavra feia para uma coisa feia) de tal modo se transformou e se mascarou no que é espiritual, espiritualíssimo, que hoje passo a passo penetra, *pode* penetrar, nas mais rigorosas e aparentemente mais objetivas ciências; me parece mesmo que já se apossou de toda a fisiologia e teoria da vida, com prejuízo dela, já se entende, ao lhe retirar uma noção fundamental, a de *atividade*. Sob influência dessa idiossincrasia, colocou-se em primeiro plano a 'adaptação', ou seja, uma atividade de segunda ordem, uma reatividade; chegou-se mesmo a definir a vida como uma adaptação interna, cada vez mais apropriada, a circunstâncias externas (Herbert Spencer). Mas com isto se desconhece a essência da vida, a sua *vontade de poder*, com isto não se percebe a primazia fundamental das forças espontâneas, agressivas, expansivas, criadoras de novas formas, interpretações e direções, forças cuja ação necessariamente precede a 'adaptação'; com isto se nega, no próprio organismo, o papel dominante dos mais altos funcionários, aqueles nos quais a

2.5 **Harmonia e simultaneidade de fluxo**

2.5.1 Ciência e filosofia

Em 1922 Henri Bergson publica sua polêmica obra *Duração e simultaneidade - a propósito da teoria de Einstein*, ou seja, 15 anos após *A evolução criadora*. As razões desta polêmica extrapolam o propósito deste estudo, mas muitos de seus detalhes já foram apresentados em vários momentos deste estudo, como por exemplo: o entendimento correto da ideia de que ciência e filosofia são atividades distintas, mas que de algum modo se completam[556] e se complementam. A proposta de Bergson é fornecer à ciência, em seu desenvolvimento moderno, a metafísica que lhe é correspondente como sua outra metade faltante. Fica claro, portanto, que em função dessa complementaridade, a segunda não está em uma posição de superioridade em relação à primeira. Para Bergson, entre elas, há uma espécie de fronteira comum que permite todo tipo de conexões, retificações e recuperações, mesmo que seus métodos sejam bem distintos entre si. De qualquer modo, uma pequena introdução desta obra não é dispensável para tornar mais clara sua noção de duração e por consequência as imagens musicais, principalmente por conta do seu propósito anunciado no prefácio da referida obra: "Queríamos saber em que medida nossa concepção da duração era compatível com as visões de Einstein sobre o tempo".[557] Deve-se esclarecer um pouco mais esta confrontação entre a filosofia de Bergson e a ciência de Einstein.

Uma das chaves de compreensão desta relação se encontra mais adiante no referido prefácio: "Parecia ter-se produzido uma confusão, certamente não no próprio Einstein, nem entre os físicos que faziam um uso físico de seu método, mas entre algumas pessoas que erigiram essa física em filosofia, sem nenhuma modificação." [558] Pode-se dizer que esta obra se coloca justamente na passagem da ciência para a filosofia, ou seja, onde as conclusões físicas são mal compreendidas filosoficamente. Doze anos mais tarde, em uma nota explicativa da "doutrina da relatividade" na introdução da obra *O pensamento e o movente*, esta chave é

---

vontade de vida aparece ativa e conformadora. recorde-se o que Huxley criticou em Spencer - o seu 'niilismo administrativo': mas trata-se de bem mais que de mera 'administração'...". Friedrich Nietzsche. *A genealogia da moral: uma polêmica*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 66, 67 e 68.

[556] Aponta Bergson sobre Einstein: "Nossa admiração por esse físico, a convicção de que ele nos trazia não só uma nova física mas também certas maneiras novas de pensar, a ideia de que a ciência e a filosofia são disciplinas diferentes mas feitas para se completar, tudo isso inspirava nosso desejo e impunha-nos até o dever de proceder a uma confrontação". Henri Bergson. *Durée et simultanéité: a propos de la théorie d'Einstein*. Paris: Quadrige/PUF, 2009, p. V (Préface).

[557] Henri Bergson. *Durée et simultanéité: a propos de la théorie d'Einstein*. Paris: Quadrige/PUF, 2009, p. V (Préface).

[558] Henri Bergson. *Durée et simultanéité: a propos de la théorie d'Einstein*. Paris: Quadrige/PUF, 2009, p. VI (Préface).

mantida: "A expressão 'teoria da relatividade' tem o inconveniente de sugerir aos filósofos o inverso do que quer aqui exprimir." [559] Importante notar, também, que Bergson em vários momentos do seu texto não utiliza o termo teoria, mas doutrina da relatividade para indicar que está se referindo ao "inconveniente" de transportar diretamente conclusões do plano físico para o plano metafísico[560], ou seja, quando tentamos interpretar as conclusões alcançadas por meio do cálculo.

Em outros momentos da história do pensamento esse tipo de embate também ocorreu, como por exemplo, entre Descartes e H. Morus, comenta Bergson: "Quando Descartes falava da reciprocidade do movimento, não era sem razão que Morus lhe respondia: 'Se estou sentado tranquilo e um outro, afastando-se mil passos, está rubro de fadiga, é efetivamente ele que se move e sou eu que repouso.'"[561] Neste sentido, o erro de interpretação acontece quando o filósofo, entre outras coisas, não se dá conta de que é por conta do cálculo que espaço e tempo aparecem misturados ou amalgamados na hipótese da relatividade. Explica Bergson: "Espaço e tempo só se penetram nos sistemas em movimento onde o físico real não está, onde só habitam físicos por ele imaginados - imaginados para o bem da ciência." [562] Então, para a constituição da ciência temos um espaço tomado como já constituído sobre o modelo dos sólidos e o tempo como sua quarta dimensão. Este espaço/tempo em fusão só ganha existência se tomarmos e se nos conformarmos às regras postas pela ciência e sua expressão matemática[563]. Conclui Bergson: "Envelhecimento e duração pertencem à ordem da qualidade. Nenhum esforço de análise irá resolvê-los em quantidade pura." [564]

---

[559] Henri Bergson. *La pensée et le mouvant*. Genève: Éditions Albert Skira, 1946, p. 43 e 44.

[560] Sobre este ponto comenta Gilles Deleuze sobre *Duração e simultaneidade*: "Sabemos da importância e da ambiguidade deste livro, onde Bergson se defronta com a teoria da relatividade. Mas se Bergson deveria proibir a sua reedição, não é por se ter dado conta de erros que teria cometido. A ambiguidade procedia antes de seus leitores, que acreditavam que Bergson discutia as próprias teorias de Einstein. Evidentemente, não era este o caso (mas Bergson não podia dissipar esse mal-entendido. [...]. Bergson nunca pensou que a teoria da relatividade fosse falsa, mas apenas que ela não tinha o poder de constituir a filosofia do tempo real que lhe deveria corresponder." Gilles Deleuze. *Cinema 1: A imagem-movimento*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985, p.81

[561] Henri Bergson. *Durée et simultanéité: a propos de la théorie d'Einstein*. Paris: Quadrige/PUF, 2009, p. 28 e 29.

[562] Henri Bergson. *Durée et simultanéité: a propos de la théorie d'Einstein*. Paris: Quadrige/PUF, 2009, p. 175.

[563] Em nenhum momento da obra *Duração e simultaneidade* deve-se entender que Bergson pretende contra Einstein uma espécie de retorno à Newton. Compreender isso é capital para evitar mal entendidos. Na perspectiva bergsoniana, Einstein pode ser colocado como um continuador da mecânica newtoniana, pois ambos são cientistas e trabalham na base do cálculo e da quantificação, perdendo toda dimensão qualitativa do tempo. Segundo Bergson: "O dinamismo de Newton podia portanto ser - e de fato provou ser - um caminho rumo à demonstração completa do mecanicismo cartesiano, que talvez Einstein tenha realizado." Henri Bergson. *Durée et simultanéité: a propos de la théorie d'Einstein*. Paris: Quadrige/PUF, 2009, p. 32. E, ao final do livro, Bergson conclui: "Por esse lado, Einstein é o continuador de Descartes". Henri Bergson. *Durée et simultanéité: a propos de la théorie d'Einstein*. Paris: Quadrige/PUF, 2009, p. 181.

[564] Henri Bergson. *Durée et simultanéité: a propos de la théorie d'Einstein*. Paris: Quadrige/PUF, 2009, p. 180.

Então, o que deve ficar claro é o que já foi apontado na introdução deste estudo: não é contra Albert Einstein ou contra qualquer outro físico que este livro foi escrito. Pois, seu intuito foi corrigir as confusões de uma filosofia que foi fundada diretamente a partir das teses da relatividade. Assim, não é contra a física que o livro foi escrito, como muitos não quiseram entender, mas contra certa filosofia e sua vulgarização fundadas a partir de uma transposição direta sem as devidas modificações. Não é difícil encontrar ideias pseudo-filosóficas que vulgarizam a relatividade: "[...]; é preciso procurar outro meio de não envelhecer." [565] Henri Bergson em nenhum momento abandona o campo filosófico para corrigir os físicos, ele apenas se propõe a corrigir certas deduções filosóficas que se tornam equivocadas quando deixam o plano físico para se tornarem metafísicas. E se ele retoma a experiência de Michelson-Morley é porque sente a necessidade de que o problema seja formulado de modo mais "concreto" possível. Comenta Bergson sobre este retorno a esta experiência empreendida: "É dela que o filósofo deve partir, é a ela que deverá constantemente se reportar, se ele quiser apreender o sentido verdadeiro das considerações sobre o tempo na Teoria da Relatividade." [566] É justamente em relação ao tempo que acontece a polêmica.

Para Henri Bergson, com relação ao tempo, é preciso diferenciar de modo claro a perspectiva da física e a perspectiva metafísica. Para começar, é preciso atentar para a o fato de que a questão principal, em relação à relatividade, não é a reciprocidade da aceleração obtida pela mudança do referencial, mas em que medida quando se fala de tempo está falando do tempo real e não de sua representação espacial. Que A se desloque em relação à B, ou que B em relação a A não há aqui qualquer problema, pois o que importa é a grande diferença que há entre o movimento que se observa de fora e o movimento que se experimenta realmente. Afirma Bergson: "Continuamos a ver um sistema único nisso que acaba de se revelar uma reunião de sistemas, uma multiplicidade de sistemas diferentes." [567] E é nesse contexto que Bergson propõe, a partir dos tempos múltiplos afirmados pela relatividade, saber quais tempos são simbólicos e quais podem ser realmente vividos. A pluralidade de tempos implica tempos fictícios que só são experimentados por "físicos fantasmáticos", que contemplariam de fora um sistema em movimento com todas as velocidades possíveis. Mas este sistema só está em movimento no pensamento do físico, tal como imaginamos um quadrado redondo ou uma quimera qualquer. Um observador real no interior do sistema, só pode viver um tempo real que é único. Neste ponto, uma série de questões pode ser levantada e, de um modo geral, nascem todas as críticas ao raciocínio de Bergson. Explica Gilles Deleuze:

---

[565] Henri Bergson. *Durée et simultanéité: a propos de la théorie d'Einstein*. Paris: Quadrige/PUF, 2009, p. 77.
[566] Henri Bergson. *Durée et simultanéité: a propos de la théorie d'Einstein*. Paris: Quadrige/PUF, 2009, p. 1.
[567] Henri Bergson. *Durée et simultanéité: a propos de la théorie d'Einstein*. Paris: Quadrige/PUF, 2009, p. 195.

> Diz-se, frequentemente, que o raciocínio de Bergson implica um contra-senso em relação a Einstein. Todavia, também, frequentemente, comete-se um contra-senso em relação ao próprio raciocínio de Bergson. Este não se contenta em dizer: um tempo diferente do meu não é vivido nem por mim nem por outrem (e reciprocamente). Bergson não se contenta em dizer isto, porque a legitimidade de uma tal imagem, que ele, por sua vez, nunca deixará de reconhecer, é perfeitamente admitida por ele como aquilo que exprime as tensões diversas e as relações entre as durações. O que ele censura na teoria da relatividade é coisa totalmente distinta: a imagem que, para mim, faço de outrem, [...], é, então, uma imagem que não pode ser vivida ou pensável como vivível sem contradição [...]. Em termos bergsonianos, isso não é uma imagem, mas sim um "símbolo". [568]

Assim, é em relação ao tempo vivido ou o que pode ser pensado como vivido, que deve-se compreender o que a concepção de uma pluralidade temporal tem de simbólica. O que ele está apontando é que há um contra-senso em simplesmente comparar o transcorrer de de duas direções distintas sem qualquer correção do referencial. Uma descrição muito pormenorizada desta experiência extrapola o intuito deste estudo, mas é ela que conduz o filósofo a se interrogar sobre a natureza do tempo, título do terceiro capítulo, onde curiosamente aparecem as duas referências à melodia nessa obra.

2.5.2 Melodia e simultaneidade

De acordo com o que já foi visto no desenvolvimento desta segunda parte, já se pode ter uma ideia de como Henri Bergson recorre à escuta da melodia para demonstrar um tipo de continuidade em que suas partes ou notas encontra-se em penetração ou fusão mútua, e que uma diferença quantitativa introduzida no valor rítmico de uma nota implica uma diferença de natureza ocorrida na totalidade do conjunto melódico. A existência desta melodia, já é a prova da superação de toda dicotomia entre o contínuo e o descontínuo. A mudança qualitativa no conjunto indivisível da seqüência de notas é o que leva a reconhecer prontamente uma nova melodia e não propriamente a variação na quantidade de valor da nota. O intuito de Bergson aqui com essa imagem é expor os efeitos em se pensar uma sucessão como penetração mútua ou fusão em vez de pensá-la como partes dispostas, uma ao lado da outra, espacialmente distribuídas. Uma sucessão de puras mudanças qualitativas que se apresentam fundidas e que se penetram sem qualquer contorno preciso, implicando sempre a arbitrariedade de qualquer separação e, por isso, totalmente arbitrária sua irredutibilidade ao número. Ela é uma multiplicidade "indistinta" ou "qualitativa", bem diferente de um meio homogêneo ou de uma quantidade mensurável qualquer.

---

[568] Gilles Deleuze. *Bergsonismo*. São Paulo: Ed. 34, 1999, p. 67.

No início deste terceiro capítulo, em que Henri Bergson se propõe a tratar da natureza do tempo sem negligenciar a duração imediatamente percebida, retoma alguns temas que fazem eco principalmente na obra *Matéria e Memória*. Deste modo, o tempo se confunde com a continuidade de nossa vida interior e implica uma memória que é interior à mudança, onde toda ideia de coisa ou estado representa instantâneos artificialmente paralisados no fluxo material. É importante ressaltar que a palavra interior não indica que esta memória seja "pessoal" como muitos insistem em ver, ela não é interior à uma subjetividade, mas à própria mudança. Para Bergson, ela "é uma memória interior à própria mudança." [569] Esta memória, é a própria continuidade do antecedente no consequente, ou seja, o que impede que o presente ressurja sem cessar, impedindo que seja tomado como um instantâneo. Assim, qualquer instantâneo na matéria sensível só é possível a partir da analogia com o próprio corpo, e é justamente este recorte que o senso comum considera como estar vivo. Deste modo, para suprir com mais facilidade as necessidades fundamentais da vida tende-se a reduzir a continuidade da matéria tanto aos corpos, e de preferência os sólidos, quanto às forças para dar conta dos choques desses oriundos de seus movimentos. Toda a questão é como perceber de modo imediato esta continuidade. E a solução bergsoniana para ser preciso em relação à continuidade da realidade do universo material é tirar toda idealização da força e idealizar a matéria. Pois, quando nos aproximamos da realidade imediata e nos afastamos das necessidades práticas, tende-se a diminuir os limites entre as qualidades e os movimentos. Essa diminuição entre qualidades e movimentos é justamente o que a noção de imagem vai permitir.

Neste ponto, é importante ter em mente toda distinção entre forma e devir[570] desenvolvida em *A evolução criadora*. Nesta obra, Bergson deixa claro como o devir é irredutível tanto a um estado ou mesmo uma forma, ou seja, pensar o movimento diretamente sem que precisemos reproduzi-lo artificialmente por intermédio do imóvel ou do número. Deste modo, toda forma se configura como secundária ao devir, são instantâneos artificiais de uma continuidade, do fluxo ininterrupto da duração. Mas para que se torne imediata, faz-se necessário a depuração de todo seu aspecto formal até que se torne uma linha, mas uma linha que só tem meio, sem que se torne uma média entre dois extremos ou um meio termo qualquer. Nesse ponto, é importante perceber como Bergson mostra como conceber uma linha sem que seja irredutível aos pontos ou aos instantes.

---

[569] Henri Bergson. *Durée et simultanéité: a propos de la théorie d'Einstein*. Paris: Quadrige/PUF, 2009, p. 41.
[570] Sobre distinção entre devir e forma Cf. Henri Bergson. *L'évolution créatrice*. Paris: Quadrige/ PUF, 2013, p. 298.

> Sentimos, então, que a linha percorrida entre duas pausas descreve-se com um só traço indivisível, e que em vão procuraremos fazer no movimento que a risca divisões correspondentes, uma à uma, às divisões arbitrariamente escolhidas da linha depois de feita. A linha percorrida pelo móvel presta-se a certo ponto de decomposição qualquer porque ela não tem organização interna. Mas todo movimento é articulado no interior. É ou um salto indivisível (que pode aliás ocupar uma uma longuíssima duração) ou uma série de saltos indivisíveis. Se considerarmos as articulações desse movimento, já não mais podemos especular sobre sua natureza. [571]

Não há como negar de que esta linha seja um puro movimento. Mas é importante lembrar que este movimento não aparece à consciência primeiramente como uma composição de um antes e um depois em justaposição. Quando se percorre essa linha consebida deste modo, é que se tem a pura impressão de sucessão. Esta impressão está bastante distante da simultaneidade espacial. Contudo, é a natureza movente deste movimento que impossibilita a sua decomposição, e se é possível recortá-la em partes distintas, em tantos antes e depois o quanto se queira, é porque, misturam-se a ela, imagens espaciais que impreguinando-a de simultaneidade. Para Bergson, é no espaço e somente no espaço que há uma nítida distinção de partes exteriores umas às outras. Mesmo que seja em um tempo espacializado que a experiência em geral se coloque, a duração real de algum modo sempre se fará presente. E é por causa dela que ocorrem em um único e mesmo tempo as mudanças curtas ou longas que ocorrem tanto na vida interior quanto no mundo exterior.

Com todos esses esclarecimentos presentes no início do terceiro capítulo de *Duração e Simultaneidade*, Bergson retoma a imagem da melodia que permite dar acesso a uma continuidade sem divisibilidade, uma pura passagem, pura continuidade e puro fluxo sonoro.

> Uma melodia que escutamos de olhos fechados, pensando apenas nela, está muito perto de coincidir com esse tempo que é a própria fluidez de nossa vida interior; mas ainda tem qualidades demais, determinação demais, e seria preciso começar por apagar a diferença entre os sons, e depois abolir as características distintivas do próprio som, conservar dele apenas a continuação do que precede no que se segue e a transição ininterrupta, multiplicidade sem divisibilidade e sucessão, para encontrar por fim o tempo fundamental. Assim é a duração imediatamente percebida, sem a qual não teríamos nenhuma idéia do tempo. [572]

Henri Bergson aponta nesta citação que vários elementos podem impedir essa continuidade do fluxo sonoro. Um exemplo do que poderia representar este impedimento em música, é a exigência de notação. A representação visual em música será sempre retrospectiva e tem por referência a espacialidade da partitura. Aliás, essa visão em retrospecção será característica de toda atividade que tenta explicar o movente através do espaço, incluindo aí em certa medida a ciência. Assim, para se tenha acesso à continuidade a partir da escuta da melodia,

---

[571] Henri Bergson. *L'évolution créatrice*. Paris: Quadrige/ PUF, 2013, p. 310.
[572] Henri Bergson. *Durée et simultanéité: a propos de la théorie d'Einstein*. Paris: Quadrige/PUF, 2009, p. 41 e 42.

deve-se primeiramente abandonar todas as determinações que comprometa a sua percepção. Tudo que possa atrapalhar tal percepção deve ser eliminada. Todas as qualidades distintivas do som a fim de perceber a pura passagem ou transição. Segundo David Lapoujade:

> É preciso conseguir pensar o escoamento independentemente das coisas que escoam, assim como é preciso pensar a mudança sem nada que mude. Então, veremos sobressair o elemento puramente espiritual do tempo, sua verdadeira substância: a duração. Trata-se de uma redução propriamente bergsoniana, apreender a duração e a mudança em si, independente de tudo aquilo que dura e de tudo aquilo que muda. [573]

Como a duração está presente em qualquer experiência, não encontramos razão para afirmar que Bergson elaborou uma teoria que se privilegia a continuidade em detrimento da descontinuidade, ou do espírito em relação à matéria. Sua intenção com tais exemplos musicais é mostrar que a realidade própria do devir que não se reduz aos termos postos em jogo subjaz a pesar de toda forma ou formalização. Dito isto, sobre o modo como Henri Bergson relaciona duração e música, nota-se como se estabelece o "ultrapassamento" da representação ordinária. Todavia, o empreendimento bergsoniano está longe de uma simples escolha entre o descontínuo e o contínuo, ou mesmo de uma síntese dialética entre ambos. Se há uma continuidade própria à duração, é uma continuidade que não exclui a heterogeneidade presente em toda experiência. A descontinuidade das diferenças rítmicas não são eliminadas em função desta ou daquela configuração específica, elas contribuem para evidenciar a contínua mutação global do conjunto. Deste modo, o fluxo heterogêneo da melodia contribui ativamente para a depuração dos mistos da experiência e viabiliza a superação das dicotomias clássicas. O reconhecimento da anterioridade desse tipo específico de continuidade presente em cada melodia específica e irredutível à qualquer notação confirma a realidade de toda duração. Mesmo que essa duração contenha divisões, sempre há solidariedade e fusão entre as partes, elas formam a continuidade própria da duração que em si mesmo é um progresso mutante e globalmente indivisível, excluindo toda descontinuidade mensurável própria do espaço. Neste ponto, pouco importa se a experiência temporal é interna ou externa, o procedimento é o mesmo e esse é o ponto para o qual Bergson quer nos conduzir com os exemplos musicais. Afirma o filósofo: "Aliás, deixemos em nós ou coloquemos fora de nós, o tempo que dura não é mensurável." [574] E retoma o exemplo da melodia:

> Escutem a melodia fechando os olhos, pensando apenas nela, não justapondo mais sobre um papel ou sobre um teclado imaginários as notas que vocês conservavam assim uma para a outra, que aceitavam então tornar-se simultâneas e renunciavam a sua continuidade de fluidez no tempo para se congelar no espaço: encontrarão

[573] David Lapoujade. *Potências do tempo*. São Paulo: n-1 edições, 1971, p. 1917, p. 14.
[574] Henri Bergson. *Durée et simultanéité: a propos de la théorie d'Einstein*. Paris: Quadrige/PUF, 2009, p. 47.

> indivisa, indivisível, a melodia ou a porção de melodia que terão recolocado na duração pura.[575]

Neste sentido, toda duração não é mensurável, pois toda medida implica uma divisão e uma superposição no espaço. Essas imagens musicais permitem que nesta obra seja novamente posta o tema da simultaneidade, mas agora de um modo original. Acompanhar a originalidade desta argumentação tornará mais evidente o modo como a simultaneidade realiza a conexão entre duração e espaço, de como se trata uma solidariedade, de uma interseção. É em *Duração e simultaneidade* onde se pode ter uma noção mais ampla do termo simultaneidade, com suas ramificações e os diferentes papeis que exerce na problemática do tempo. Bergson, nesse texto, realiza, se nos for permitido dizer, uma pequena genealogia do conceito de simultaneidade.

E assim, Henri Bergson, acaba por enunciar duas definições de simultaneidade: a que é de certo modo a utilizada pela nossa percepção natural e pela ciência de um modo geral, a chamada "simultaneidade de instantes"; e outra que será chamada pelo filósofo de uma "simultaneidade de fluxos".[576] A primeira, é determinada pela possibilidade que dois ou mais acontecimentos entrem em uma percepção única e instantânea. Para ele, a ideia de instante ou de simultaneidade de instante é formada de modo natural pela necessidade de converter a temporalidade em espaço. Para entender este processo, primeiramente, deve-se conceber um tempo abstrato ou espacializado que comporta pontos ou descontinuidades; depois, por conta da sua reflexão na continuidade do tempo real, surge a ideia de instante e de sua simultaneidade. No segundo capítulo desta segunda parte, houve a oportunidade de estudar as características dessa simultaneidade de tipo espacial. Na ocasião pôde-se estudar as suas características: ordem de tipo numérica e reversibilidade espacial. Já a segunda simultaneidade só pode ser compreendida na medida em que sua constituição seja apresentada em termos de fluxo não mais de instantes. Para deixar clara esta ideia, Bergson apresenta um exemplo apresentando três fluxos distintos:

> Quando estamos sentados na margem de um rio, o escoar da água, o deslizar de um barco ou o voo de um pássaro, o murmúrio ininterrupto de nossa vida profunda são para nós três coisas diferentes, ou uma só, como quisermos. Podemos interiorizar o todo, lidar com uma percepção única que carrega, confundidos, os três fluxos em seu curso; ou podemos manter exteriores os dois primeiros e repartir então nossa atenção

---

[575] Henri Bergson. *Durée et simultanéité: a propos de la théorie d'Einstein*. Paris: Quadrige/PUF, 2009, p. 47.

[576] Na verdade, a simultaneidade presente na física de Einstein, a do famoso exemplo dos dois relógios afastados um do outro, é distinta tanto da simultaneidade de instantes quanto da de fluxos, sendo, para Henri Bergson, a grande novidade da Teoria da Relatividade. Para Bergson: "Segundo a teoria da Relatividade, as relações temporais entre acontecimentos que se desenrolam num sistema dependem unicamente da velocidade desse sistema, e não da natureza desses acontecimentos" Henri Bergson. *Durée et simultanéité: a propos de la théorie d'Einstein*. Paris: Quadrige/PUF, 2009, p. 108. Uma outra característica é que nesta teoria "não há sistema privilegiado; a relatividade é bilateral; tudo é recíproco". Henri Bergson. *Durée et simultanéité: a propos de la théorie d'Einstein*. Paris: Quadrige/PUF, 2009, p. 110.

> entre o dentro e o fora; ou, melhor ainda, podemos fazer as duas coisas concomitantemente, nossa atenção ligando e no entanto separando os três escoamentos, graças ao singular privilégio que ela possui de ser uma e várias.[577]

Deste modo, é possível conceber esses fluxos de vários modos distintos: o primeiro é quando eles são tomados como coexistindo em um único escoamento contínuo, em uma única percepção como uma coisa somente; já o segundo pode-se fazer uma repartição entre o dentro e o fora ou o subjetivo e o objetivo; e por fim no terceiro têm-se três coisas distintas. Em relação a esses modos, é importnate notar que só são tomados como simultâneos quando se tem por parâmetro o segundo e o terceiro modo. Contudo, no primeiro, como os fluxos estão reunídos em uma única duração, percebe-se que todos os três fluxos formam "um único ato indivisível"[578] que duram no tempo, mas, em todo caso, mesmo no primeiro, não há mais sentido em falar de qualquer espécie de instantaneidade. Todo fluxo é já uma multiplicidade qualitativa e não uma sucessão de instantes quantitativos.

Deve-se insistir um pouco mais no funcionamento desta simultaneidade de fluxo. No que diz respeito à pluralidade dos fluxos, Bergson afirma que uma determinada duração pode revelar outras durações, envolver outras e ainda englobar-se a si mesma ao infinito. Assim, esta duração não é simplesmente uma sucessão, mas uma coexistência muito especial, uma simultaneidade de fluxos. Todavia, para conceber outras durações, deve-se ter um parâmetro temporal, uma medida vivida de tempo que pode ser, por exemplo, a nossa duração interior. Essa duração possibilita uma determinada comunicação com as outras enquanto fluxo: a multiplicidade dos fluxos, sendo uma determinada duração, um espectador, por exemplo, importante ao mesmo tempo para um fluxo e para o tempo em que mergulham todos os fluxos. Contudo, é importante salientar que uma simultaneidade de dois fluxos jamais se assemelha há dois instantes, como se houvesse uma permanência na pura duração, pois se "a duração é espessa" [579] no tempo real encontramos uma total ausência de instantes. Como entender essa espessura da duração? A chave para se entender essa questão encontra-se no entendimento correto de como acontece a relação entre as duas simultaneidades apresentadas, ou precisamente, através dessas simultaneidades, como duração e espaço se misturam.

Essa mistura de duração e espaço só pode aparecer quando "adquirimos o hábito de converter o tempo em espaço".[580] Esta simultaneidade diz respeito a essa parada da duração real, a uma espécie de "instante virtual" que só existe de maneira arbitrária e convencional. Em

---

[577] Henri Bergson. *Durée et simultanéité: a propos de la théorie d'Einstein*. Paris: Quadrige/PUF, 2009, p. 50 e 51.
[578] Henri Bergson. *Durée et simultanéité: a propos de la théorie d'Einstein*. Paris: Quadrige/PUF, 2009, p. 51.
[579] Henri Bergson. *Durée et simultanéité: a propos de la théorie d'Einstein*. Paris: Quadrige/PUF, 2009, p. 51.
[580] Henri Bergson. *Durée et simultanéité: a propos de la théorie d'Einstein*. Paris: Quadrige/PUF, 2009, p. 51.

todo e qualquer instante, diz Bergson, encontra-se implicada duas coisas: “uma continuidade de tempo real, quero dizer de duração, e um tempo espacializado, ou seja, uma linha que, descrita por um movimento, tornou-se por isso simbólica do tempo.” [581] Portanto, as duas simultaneidades se complementam de modo recíproco mesmo que sejam distintas. Se não fosse deste modo não seria possível intercalar ou mesmo substituir de um modo esses três aspectos: "continuidade de nossa vida interior, continuidade de um movimento voluntário que nosso pensamento prolonga indefinidamente, continuidade de um movimento qualquer através do espaço." [582]

Em música, por exemplo, essa mistura das duas simultaneidades, de instantes e de fluxos, de espaço e de duração, é encontrada na música em geral. No caso do tonalismo, por exemplo, mesmo que os fluxos estejam amalgamados à outra simultaneidade de relações harmônicas que de algum modo os determinam a partir de relações numéricas, não há ausência de movimento, pois esse amálgama gera uma harmonia dinâmica totalmente diferente da simultaneidade do espaço puro. Em função da harmonia dinâmica do tonalismo, os graus que são considerados naturais no espaço são alterados, a quinta, por exemplo, passa a ser considerado o intervalo mais curto; enquanto que, a segunda, intervalo mais curto no espaço, apresentará, harmonicamente, uma distância extrema. Aqui, encontra-se a ocasião para que mais uma vez possa-se apresentar a novidade da música moderna, como no atonalismo, onde uma simultaneidade de fluxo pode emergir e alcançar a superfície ou o primeiro plano da composição. A novidade da música atonal é que ela realiza uma total interação entre a sucessão e a simultaneidade, falando de modo bergsoniano, uma simultaneidade de fluxo. Fluxo e simultaneidade, melodia e harmonia, deixam de ser distintas tornando-se apenas dois aspectos de uma só e mesma realidade musical. Com o seu cromatismo total, no atonalismo a melodia não pode ultrapassar a harmonia e, do mesmo modo, aquela não pode ser eclipsada por esta, pois à harmonia é permitido construir qualquer agregado sonoro, de tomar por simultâneo não importa qual sucessão melódica. Dito de outro modo, torna-se perceptível a duração em toda a sua espessura. Se no capítulo anterior desta segunda parte, Bergson negou à ideia de uma harmonia fundamental que torna aparente as diferenças de ritmos, neste ponto da obra, já se pode afirmar a possibilidade de uma harmonia de fluxos, bem clara na música[583], que possa expressar toda dinâmica e vitalidade das diferenças rítmicas que compõe a espessura oceânica da duração.

---

[581] Henri Bergson. *Durée et simultanéité: a propos de la théorie d'Einstein*. Paris: Quadrige/PUF, 2009, p. 52.
[582] Henri Bergson. *Durée et simultanéité: a propos de la théorie d'Einstein*. Paris: Quadrige/PUF, 2009, p. 53.
[583] Vladimir Jankélévitch. *A música e o inefável*. São Paulo: Perspectiva, 2018, p. 65 e 66.

Só é possível falar de um mundo nas investigações de Henri Bergson, na medida em que ele exprime o total abandono de qualquer perspectiva antropocêntrica no tema da vida e uma total desumanização da imagem da natureza. Onde a imagem clássica de um único mundo, que compreendia dentro de si todas as espécies viventes ontologicamente ordenadas, das formas mais elementares aos organismos superiores, a partir de Bergson, ao contrário, pode-se estabelecer uma infinita variedade de mundos perceptivos, todos igualmente perfeitos e ligados entre si como uma gigantesca sinfonia musical, por mais que pareçam sem comunicação e excludentes. Mais do que nunca, compreender isto implica em notar que as relações que um determinado campo perceptivo mantém com o meio deve implicar um mundo diferente daquele estabelecido a partir da homogeneidade de uma sucessão e uma simultaneidade da condição humana. Deste modo, elimina-se a ilusão que repousa na crença de que há um único mundo no qual se situam todos os seres viventes. Fica claro, então, que um mundo unitário não existe, assim como não existe um tempo e um espaço iguais para todos os ritmos existentes.

CONCLUSÃO

A rica fecundidade do tema da música para o pensamento filosófico é atestada nas relações diretas entre ambos. Seja nas discussões entre harmonia e cosmos presentes na filosofia grega como um todo[584]; na tentativa de um Agostinho de Hipona de fazer uma interpretação ascética e teológica dos aspectos cosmológicos e metafísicos da música; em todo romantismo alemão onde é estabelecida como arte privilegiada para expressão e remissão ao absoluto; na filosofia de Schopenhauer como expressão direta da vontade de representação como fundo da vida; nas obras de Nietzsche como genuína expressão do espírito trágico; na fenomenologia de Husserl na caracterização da consciência como imanente ao tempo fenomenológico a partir da escuta de uma melodia; no programa estético-musical de Adorno com suas considerações críticas sobre a nova música, etc. Será que se pode chegar ao extremo dessa relação e afirmar, como fez Vladimir Jankélévitch, a identidade total entre música e metafísica: "a música se tornou metafísica, assim como a metafísica se tornou, em certa medida, musical." [585] Claro que

[584] Para Rodolfo Mondolfo: "(…), a música, arte simultaneamente apolínea e dionisíaca, representa, por um lado, através do ritmo e da harmonia, uma forma típica de medida e limite; mas por outro, graças à ação mágica e irresistível da melodia, introduz a alma grega nos domínios do misterioso poder das forças invisíveis, que desconhecem limites em sua ação subjugadora das potências divinas e naturais. Quando, com os pitagóricos, a harmonia foi reconhecida e definida como número (essência do limite e da medida), também a ele foi atribuída uma virtude mágica maravilhosa; o tetraktys, 'o número quaternário, reunião e síntese dos quatro primeiros', se converte então em fonte e raiz de toda a natureza e em princípio de purificação espiritual. Todo o universo na imensidade de sua extensão chega a ser música e harmonia, assim como de harmonia, música e número se mostra constituída a alma do mundo". Rodolfo Mondolfo. *O infinito no pensamento da antiguidade clássica*. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1968, p. 33

[585] Vladimir Jankélévitch. *A música e o inefável*. São Paulo: Perspectiva, 2018, p. 61.

o filósofo só pôde fazer tal afirmação a partir de um posicionamento em favor do caso específico do pensamento de Schopenhauer. Este é o ponto, um mero catálogo abstrato dos exemplos nunca é suficiente para constatar a importância na história da filosofia da contribuição do tema da música para o estudo de conceitos tais como: matéria, forma, tempo, espaço, sentido etc. Faz-se necessário, então, para que não se caia em demasiadas abstrações, em cada caso, contextualizar tais relações.

Deve-se, então, partir de algo bem simples, a escuta de uma melodia como faz Henri Bergson. Esse ato, que por mais simples que seja já é se colocar de saída em uma posição decisiva que guarda um estranho perigo, bem semelhante àquele em que se encontraram Orfeu e Ulisses quando à bordo da nau Argo se depararam com o canto avassalador das sereias. Mas antes de tratar das diferentes atitudes que cada um tomou, deve-se entender o problema deste inumano canto de tais seres metade peixe metade mulher. Foi Maurice Blanchot quem apresentou o problema ao qual se depara todo ouvinte deste assustador canto:

> As sereias: consta que elas cantavam, mas de uma maneira que não satisfazia, que apenas dava a entender em que direção se abriam as verdadeiras fontes e a verdadeira felicidade do canto. Entretanto, por seus cantos imperfeitos, que não passavam de um canto ainda por vir, conduziam o navegante em direção àquele espaço onde o cantar começava de fato. Elas não o enganavam, portanto, levavam-no realmente ao objetivo. Mas, tendo atingido o objetivo, o que acontecia? O que era esse lugar? Era aquele onde só se podia desaparecer, porque a música, naquela região de fonte e origem, tinha também desaparecido, mais completamente que em qualquer outro lugar do mundo; mar onde, com orelhas tapadas, soçobravam os vivos e onde as Sereias, como prova de sua boa vontade, acabaram desaparecendo elas mesmas.[586]

O que está em jogo é esse desaparecimento, certa dispersão causadora de uma total impossibilidade de formalização. Pode-se, então, perguntar junto à Blanchot: o que resta nesse lugar, um puro nada ou algo informal? Se o problema está colocado e a travessia deve se efetuar inexoravelmente, como se deve enfrentar o canto implacável das sereias? Não havendo como recuarem, Ulisses e Orfeu, a bordo do Argo, tomaram diferentes posições. O primeiro, ao efetuar a travessia, tampa os ouvidos de seus marujos com cera morna e se coloca em imobilidade amarrando-se ao mastro da embarcação. Já o segundo, junto com os Argonautas, enfrenta com os ouvidos abertos o canto das sereias. Orfeu, então, no encontro com o ruído ensurdecedor e ao mesmo tempo sedutor das feras marítimas, produz uma música irredutível a toda forma e tão inumana quanto à dos seres metade mulher metade peixe. E é somente por isso que ele consegue na medida do possível realizar a travessia. A conclusão desta alegoria encontra-se nesta bela citação de Michel Serres:

---

[586] Maurice Blanchot. *O livro por vir.* São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 3.

> Ulisses trapaceia, econômico, avaro; Orfeu aceita o custo. [...]. Ulisses suprime o tempo, Orfeu brinca com ele, cria-o, raro.[...]. Ulisses atravessa o estreito uma vez; não jogará outra partida; Orfeu, sim, recomeça: tentará a passagem das Bacantes e não conseguirá: a música se dispersa e desaba no ruído. Ulisses, prudente e calculista, ganha sempre; heróico, Orfeu nem sempre ganha, compositor. [587]

Que relevância, então, teria a arte musical para um pensamento como o de Henri Bergson que não é músico, compositor ou artista, mas filósofo? Não se encontra em sua obra um tratado ou uma investigação específica sobre a música, ou seja, a música não é tomada como um objeto de estudo, o que equivaleria a permanecer no imóvel como faz Ulisses. Seus conceitos não servem à análise e não são abstrações nem representativos, eles são expressivos e devem por isso permitir todos os tipos de ressonâncias. Também não há como sugerir uma pedagogia para os apreciadores da arte que oriente a formação, o apaziguamento ou a educação dos sentidos, como cera para os ouvidos dos Argonautas. Suas imagens não servem à formação, à aplicação de uma forma aos sentidos, mas sim diz respeito a uma comoção que leva a uma abertura ou ruptura com as formas já pré-estabelecidas arraigadas em nosso aparato sensório-motor. Além da representação e aquém de toda formação ou apaziguamento, Bergson de modo algum tem a pretensão de escapar da atividade filosófica e da precisão que ela exige, promovendo uma espécie de abertura a partir de conceitos que permitem ressonâncias e imagens que liberam toda ordem de comoção.

Assim, como fez Orfeu, Bergson confronta o informal com conceitos e imagens muito especiais capazes de fornecer para seu pensamento uma espécie compreensão não-filosófica.[588] Porém, mesmo que a sua filosofia necessite dessa compreensão, deve-se ficar claro que não é em função da instauração de um negativo para que sua filosofia pudesse começar, mas também não é a de um fim último para o qual ela tenderia e se realizaria, sua travessia não tem começo nem fim, mas sim um recomeço de modo que a duração se torne cada vez mais ilimitada. Deste modo, não saindo jamais do plano filosófico, colocando-se contra a redução do tempo e do movimento às dimensões espaciais e imóveis, contra o primado da estabilidade do ser sobre o devir, Bergson abdica de construir um "sistema" estético abstrato e globalizante no sentido

---

[587] Michel Serres. *Os cinco sentidos (Filosofia dos corpos misturados I).* Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001, p. 123. No comentário de Blanchot, Ulisses é dotado de um bom senso: "Houve sempre, entre os homens, um esforço pouco nobre para desacreditar as Sereias, acusando-as simplesmente de mentira: mentirosas quando cantavam, enganadoras quando suspiravam, fictícias quando eram tocadas; em suma, inexistentes, de uma inexistência pueril que o bom senso de Ulisses é suficiente para exterminar. É verdade, Ulisses as venceu, mas de que maneira? Ulisses, a teimosia e a prudência de Ulisses, a perfídia que lhe permitiu gozar do espetáculo das Sereias sem correr risco e sem aceitar as consequências, aquele gozo covarde, medíocre, tranquilo e comedido, como convém a um grego da decadência, que nunca mereceu ser o herói da Ilíada, aquela covardia feliz e segura, aliás fundada num privilégio que o coloca fora da condição comum, [...]". Maurice Blanchot. *O livro por vir.* São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 5.

[588] Gilles Deleuze e Félix Guattari. *O que é a Filosofia?* Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992, p. 279.

clássico de conceitos para uma "Teoria geral da Arte". No entanto, também, não se deve entender que os muitos recursos à música se limite apenas a uma contingência sugestiva e estilística no campo discursivo. Essa filosofia é um intenso modo de apreensão da realidade, impedindo sua redução a dados quantitativos e abrindo caminho para a "descoberta" da natureza qualitativa da duração. Assim, Henri Bergson, promove a superação do intelectualismo, observando primeiramente que as filosofias de um modo geral evitaram a compreensão direta da experiência concreta privilegiando a tendência irresistível do entendimento de sobrepor sistemas conceituais abstratos à realidade.

Não levar em conta essas sutilezas implica em uma leitura parcial de suas obras, principalmente quando se quer entender a natureza das suas imagens musicais. As incompreensões por parte dos comentadores em relação aos exemplos musicais de Bergson se devem principalmente a esta parcialidade, pois eles deslocam os exemplos ou imagens do contexto em que aparecem sobretudo do tema do alargamento da experiência. Assim, pretendeu-se combater o equívoco de se crer que a escolha de Bergson em se utilizar dessas imagens em sua obra possa significar que elas seriam simples metáforas para substituir o objeto que o seu conceito duração representaria. Nada seria mais enganoso, pois a idéia de metáfora está inteiramente comprometida com a analogia que por sua vez se encontra subordinada às exigências da representação. Isso porque a música pensada em seu devir a partir do método da intuição conduziu este estudo para outro tipo de questões, são elas: Que tipo de intensidades passa na intersecção entre som e conceito, entre música e metafísica? Ou de um modo mais direto como enuncia Silvio Ferraz parafraseando um tema espinosano: "O que pode a música?" [589]

***

Este estudo foi dividido em duas partes seguindo dois tipos de relações musicais bem diferentes. A primeira é a de um distanciamento muito especial em que um mesmo "tema"

[589] Silvio Ferraz. *Livro das Sonoridades [notas dispersas sobre composição] - um livro de música para não-músicos ou de não-música para músicos*. Rio de Janeiro: 7letras, 2005, p. 71. Esse tema espinosano é estudado por Gilles Deleuze e Félix Guattari: "Um corpo não se define pela forma que o determina, nem como uma substância ou sujeito determinados, nem pelos órgãos que possui ou pelas funções que exerce. No plano de consistência, um corpo se define somente por uma longitude e uma latitude: isto é, pelo conjunto dos elementos materiais que lhe pertencem sob tais relações de movimento e de repouso, de velocidade e de lentidão (longitude); pelo conjunto dos afectos intensivos de que ele é capaz sob tal poder ou grau de potência (latitude). Somente afectos e movimentos locais, velocidades diferenciais. Coube a Spinoza ter destacado essas duas dimensões do Corpo e de ter definido o plano de Natureza como longitude e latitude puras.". Gilles Deleuze e Félix Guattari. *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*. Paris: Les Éditions de minuit, 1980, p. 318.

ressoa em duas linhas melódicas heterogêneas sem que haja a necessidade de uma base comum que identifique uma à outra. Enquanto que a segunda relação é a de um contraponto em que um elemento de uma melodia serve de motivo de comoção ao intervir em outra sem que haja necessidade de qualquer simetria. Como ficaram claro neste estudo, esses dois tipos de relações estão intimamente ligadas e aparecem na obra de Henri Bergson solidárias da ideia de uma duração coextensiva a todo universo.

Na primeira parte intitulada *Duração sonora e o conceito de duração* evidenciou-se a sutil e complexa intercessão entre a metafísica de Henri Bergson e a música de Claude Debussy a partir da ressonância mútua estabelecida através do tema da duração. Portanto, o objetivo desta primeira parte foi uma apresentação diferente de uma simples contextualização genérica, de modo a deixar evidente a complexidade desta intercessão. A escolha de Debussy não foi arbitrária, pois ele nos foi capaz de fornecer uma experiência singular capaz de evidenciar a duração em sua complexidade, assim como Bergson tentou em sua filosofia. Porque, como ficou claro, é ao mesmo tempo em que Bergson pensa uma matéria em fluxo e uma apresentação direta do tempo irredutível ao número, e que Debussy parte em sua música da emancipação do fluxo sonoro e da apresentação de uma trama rítmica aberrante e totalmente irredutível à metrificação. Essa parte foi dividida em cinco capítulos e estruturada de modo a evitar uma exposição generalizante dos temas da intuição e da duração, sendo único modo de deixar evidente a expressividade que os conceitos bergsonianos comportam.

Assim, de início, abordou-se o método da intuição e o conceito de duração em um contexto específico, o caso Debussy-Bergson. A exposição deste caso permitiu mostrar toda a novidade presente na música de Claude Debussy em relação à tradição que lhe foi anterior, evidenciando como nela a forma e a sintaxe encontra-se em processo de mobilidade e flexibilidade. A exposição da obra *Prélude à l'après-midi d'un faune* tornou clara um modo totalmente original de pensar o espaço e o tempo sonoros, porque nela seus andamentos ganham uma variação imprevisível com uma aberrante oscilação rítmica, ao mesmo tempo em que seu material sonoro é singularmente trabalhado a partir de uma prodigiosa pesquisa empreendida no nível dos timbres. Também foi contemplada, a partir do caso referido, uma primeira aproximação da audaciosa proposta filosófica de Henri Bergson de pensar a realidade como *sub specie durationis*, e não mais *sub specie aeternitatis*. Proposta esta que não ignora da realidade seu aspecto de fluir ininterrupto, aspecto este irredutível a qualquer entendimento que tente representá-lo analiticamente a partir da aglomeração ou superposição de partes, ou seja, recompô-lo por justaposição de estados ou pontos espaciais. Porém, é exatamente os cortes descontínuos presentes na música de Debussy, ou seja, sua novidade no campo rítmico e

timbrístico, que este estudo quis relacionar com a duração bergsoniana. E como ficou evidente como esse propósito seguiu inteiramente em consonância com o próprio Henri Bergson, que em uma entrevista responde que a obra de Claude Debussy “é uma música da duração”. E também com Gilles Deleuze, que em conjunto com Félix Guattari, afirma categoricamente que o propósito de Debussy foi o de “tornar a Duração sonora”. Por fim, foi dado todos os elementos para que se possa colocar a questão que está no fundo da desautorização ou impossibilidade da relação entre o fluir ininterrupto e contínuo da duração bergsoniana com os ritmos irregulares de uma melodia dispersa e hesitante que compõe o tipo de duração do *Prélude* de Debussy.

Por conta deste problema houve a necessidade de se apresentar os motivos pelos quais a filosofia de Henri Bergson é enquadrada e impropriamente rotulada pejorativamente de "irracionalista", mostrando em que medida a relação entre a intuição e a inteligência não é a de uma simples oposição, mas de uma singular complementaridade que não exclui suas diferentes funções. Para tal, foi necessário mostrar como esta relação só pode ser compreendida na medida em que se evidenciam os propósitos vitais que orientam a inteligência, faculdade criada pela vida para resolver questões de ordem prática. Em tal desenvolvimento, se compreendeu a gênese da tendência de se reduzir a uma descontinuidade própria espacial toda a realidade que em sua integralidade só pode ser compreendida se não for negligenciado de seu contexto toda uma continuidade que é propriamente temporal. Foi desenvolvido também o tema da intuição, entendida como uma atividade e que por isso distinta de qualquer passividade instintiva, no contexto específico da arte e do "alargamento" da percepção. Por conta disso ficou claro que a arte é uma atividade propriamente criadora, reveladora e produtora, fruto de um esforço de invenção que a impede de ser tratada apenas como uma simples mimese ou cópia da realidade. Este entendimento permitiu compreender em toda a sua radicalidade o tema da emoção criadora como fonte das grandes produções artísticas que impulsionam a humanidade a ultrapassar a sua condição. É por um ato criador repleto de afetividade e irredutível às simples dicotomias que o homem se põe na direção de inventar e criar. Esta tonalidade afetiva se manifesta sem que seja agitada do exterior por qualquer representação, pois é de uma emoção pura que o artista reveste o objeto. Uma nova tonalidade única e singular, porque expressa a própria duração, uma pura mudança afetiva. Contudo, com o estudo do tema da emoção criadora na filosofia bergsoniana se compreendeu definitivamente o porquê da impossibilidade de tomar a intuição apenas como uma simples oposição à inteligência.

Depois, adentrando na questão da duração propriamente dita, partiu-se de alguns exemplos de modo a ficar satisfatoriamente evidente o porquê de Henri Bergson ter afirmado que o estudo do conjunto dos sistemas de pensamento anteriores a ele só pode ser nomeado de

história da "eliminação da duração" real. Para o filósofo, da metafísica dos antigos à ciência dos modernos, os filósofos não pararam de recorrer a tal eliminação, pois só pensaram a duração a partir do imóvel, seja como uma degradação da eternidade, seja como aquilo que só se deve pensar a partir de instantes fixos no espaço. Notou-se que eternidade e espaço se tornam noções solidárias e análogas, pois em função da permanência e da imobilidade que lhes são inerentes fazem com que a duração, quando não completamente eliminada, na melhor das hipóteses seja pensada indiretamente. Assim, ou a duração é uma degradação e queda da eternidade ou ela acaba sendo uma parte da extensão mensurável. De qualquer modo, dela é eliminada toda a sua eficácia, ou seja, a sua novidade e o seu imprevisível frescor. Para deixar claro essas afirmações, primeiramente, foi apresentado como filósofo Tomás de Aquino apresenta o tema da duração com características propriamente espaciais, ou seja, a duração temporal se confunde com a sucessão dos movimentos no espaço. Na filosofia tomista, a problemática da duração é pensada quando o filósofo se propõe a pensar a eternidade divina. Para o filósofo, a eternidade divina deve ser pensada a partir da analogia com o tempo como medida do movimento, o que implica uma temporalidade esvaziada de toda sua novidade ou imprevisibilidade. Depois, com René Descartes, foi mostrado que apesar de ele apresentar algumas diferenças em relação à escolástica, seu pensamento permanece fiel ao tomismo na busca por uma legitimação da simultaneidade na eternidade e, a reboque disso, propõe uma duração de sucessão no mundo das criaturas ignorando qualquer possibilidade de imprevisibilidade ou qualquer resquício de novidade. Em terceiro lugar, investigou-se o pensamento de Spinoza sobre a noção de duração, que apesar de conter certa indeterminação, não apresenta a radicalidade encontrada na ideia de uma duração como criação contínua em um ininterrupto jorro de novidade. Por fim, este estudo mostrou como no empirismo de John Locke a duração, que neste caso ganha um aspecto subjetivo, também não abarca a novidade radical de que fala Bergson.

A partir daí, foi estudado o conceito de duração bergsoniana propriamente dito e o tipo de mobilidade que lhe é própria na medida em que não apresenta qualquer semelhança com a sucessão obtida através da simples justaposição no espaço. A duração foi tratada com a precisão que ela exige e para isso foi necessário desenvolver o conceito de multiplicidade qualitativa e sua diferença radical de uma simples multiplicidade quantitativa ou numérica. Depois, foi evidenciado como, principalmente a partir de *Matéria e Memória*, a duração não fica limitada a um dado psicológico e adquire uma dimensão ampliada abarcando todo tipo de ritmos - espirituais, vitais e materiais -, sendo a interioridade apenas um determinado ritmo entre outros. Deste modo, ficou claro o novo estatuto conceitual que Bergson dá à palavra imagem, que está a meio caminho entre a coisa e sua representação. Foi demonstrado com precisão como junto

com sua teoria singular da memória, o filósofo também elaborou uma teoria da percepção tão original quanto. Ficou claro, que memória e percepção recebem desta filosofia um tratamento diferente do que fazem, por exemplo, os determinismos físico e psicológico. Por fim, foi mostrado como a distinção entre o possível e o virtual se configura como uma peça chave e imprescindível para uma compreensão rigorosa do pensamento de Henri Bergson. Com todos esses elementos desenvolvidos, pôde-se evidenciar como a experiência artística não se reduz a uma mimesis ou cópia de uma percepção já vivida de um antigo presente, pois, enquanto criação, ela extrapola os dados deste tipo de atualidade. A arte, então, com a sua dimensão de virtualidade proporciona experiências de revivescência, que torna perceptível a coexistência do passado com o presente, na medida em que arranca o espectador do mero estado de coisas de um já dado ou antigo presente. Assim, o processo de criação artística não é de modo algum uma simples realização de uma ideia acabada, ideia essa dada de antemão na mente do artista e usada para moldar ou organizar uma matéria entendida como inerte. Ficou claro como o esforço inventivo da arte evidencia esta coexistência do atual com o virtual, ou seja, da matéria dada e da criação em devir.

No final da primeira parte, deixou-se claro de que modo a duração bergsoniana não pode ser uma simples continuidade homogênea que exclua definitivamente a descontinuidade, pois ela comporta em seu seio toda série de "saltos indivisíveis". Esta filosofia, não pensa a partir da ilusão de que os cortes do real são simples imobilidades ou instantâneos, pois o que se passa na realidade é que só há séries de cortes móveis ou saltos indivisíveis. Tal pensamento só se tornou compreensível com o abandono da ideia de uma totalidade fechada e orgânica, e a adoção de uma totalidade dinâmica em contínua mudança e aberta. Assim, pode-se retomar a questão inicial desta parte a partir da total evidência de que o conceito bergsoniano de duração ressoa sim na duração sonora encontrada na obra de Claude Debussy. Notou-se como nesta obra musical, o contínuo e o descontínuo se conciliam a partir de cortes irracionais e incomensuráveis, segundo relações de tempo não-cronológicas, não-pulsadas ou amorfas. Não se trata de um "eterno-agora" ou de um instante fugidio, mas do tempo "em estado puro" que aparece diretamente na música de Claude Debussy. Surge, então, um colorido intenso com a liberação ou molecularização do material sonoro em uma continuidade sonora que comporta todo tipo de combinação, uma continuidade muito próximo de coincidir com uma melodia, principalmente a do tipo que começa a despontar na música de Debussy. Um desenvolvimento timbrístico que retoma toda a questão da melodia sobre novas bases, o que o músico nomeou de "melodia contínua". Esta melodia nos faz ouvir uma continuidade vital e inorgânica que só pode ser compreensível fora dos moldes de um reconhecimento automático promovido pelo

sensório-motor. Foi possível compreender também a presença dos ritmos aberrantes, em que a metrificação encontra-se totalmente abalada pelo movimento anômalo. Quando Debussy torna complexo o ritmo da sua composição, longe de eliminar o movimento como muitos pensavam, ele libera o movimento aberrante. Quer dizer, esses ritmos não estão mais a reboque de um determinado personagem, pois eles se tornam verdadeiros personagens, puros personagens rítmicos que não param de enriquecer a composição. Deste modo, após esse longo percurso, evidenciou-se totalmente a real ressonância do conceito de duração bergsoniano com a música de Debussy e sua duração sonora repleta de saltos indivisíveis ocupando um espaço-tempo liso.

Na segunda parte deste estudo intitulada *As imagens musicais* evidenciou-se a relação de um contraponto entre as imagens musicais e a filosofia de Henri Bergson, tendo como efeito a geração de uma total comoção entre ambos. É com bastante frequência que Henri Bergson se utiliza de tais imagens da arte musical e ficou bastante claro a sua função e importância. Tal esclarecimento sobre as imagens permitiu o confronto com algumas críticas à esta filosofia e identificar alguns equívocos interpretativos. A crítica mais comum, por parte de quem se dedica a apresentar e estudar tais imagens tenta tomar esta obra como uma espécie de metafísica incompleta da música afirmando que o filósofo não empreendeu efetivamente uma análise objetiva do fenômeno musical. Como foi mostrado, esta filosofia não se presta a uma simples aplicação de teses e conceitos filosóficos à um determinado objeto, neste caso a arte musical, pois isso configura forçá-la a se enquadrar e seguir um modelo metafísico, dito de outro modo, a se adequar à este modelo por razões extrínsecas e não musicais. Também foi mostrado o equívoco daqueles que partiram em defesa de Bergson, se posicionando contra a atitude de transformar sua filosofia em um modelo normativo para a música, tentando ver suas imagens como simples ilustrações ou impressões utilizadas para melhor esclarecer os conceitos filosóficos. Este estudo, então, se colocou radicalmente contra estes que tentaram apresentar as imagens como simples ilustrações pensando-as como metáforas, ou seja, como uma espécie de transposição espacial. Ficou bastante evidente como para um filósofo que quer restituir ao tempo sua duração genuína tal atitude espacializante se configura como um total equívoco. Tais desenvolvimentos permitiram evidenciar que essas citações à música não podem ser o simples efeito de uma reflexão sobre a arte ou meras metáforas para uma filosofia que, permanecendo em seu isolamento, não investiria qualquer contato efetivo com a arte musical. Assim, diferente de uma simples aplicação, ficou claro que o enlace vital entre a música e esta metafísica só pode ser da ordem de um contraponto que tem como resultado uma efetiva comoção real. Ficou evidente que seria melhor tratar os exemplos musicais como imagens, atitude que também permitiu deixar clara a impossibilidade de se tentar estabelecer uma hierarquia entre as artes a

partir desta filosofia. Quando Henri Bergson utiliza a escuta de um elemento musical, por exemplo, não é correto pensar que sua filosofia advoga em favor de um privilégio da música sobre as outras artes particulares; ou mesmo que seria possível estabelecer uma hierarquização dos sentidos, como da audição em relação aos demais. Se há uma hierarquização dos sentidos, é somente a partir do funcionamento habitual do sistema sensório-motor na medida em que este se encontra orientado para a ação sobre a matéria sólida. Mas, como ficou bastante claro nesta segunda parte, o que ocorre nessa utilização do exemplo melódico é a quebra, mediante a escuta sonora, de determinados hábitos constituídos, ou seja, a reversão da marcha habitual da percepção que levaria necessariamente a uma ação determinada. E essa quebra ou reversão *específica* promovida pela escuta melódica ocorre justamente porque, segundo esta filosofia, não há qualquer possibilidade de se estabelecer uma equivalência de qualquer tipo entre as qualidades que chegam à percepção.

Assim, foram colocadas algumas notas que deveriam ser levadas em conta para se esboçar uma filosofia da música em Henri Bergson. Foi importante perceber como, não saindo jamais do plano filosófico e colocando-se contra toda tentativa de reduzir o tempo às dimensões espaciais, contra o primado da estabilidade do ser sobre o devir, Bergson de modo algum realiza a construção de um "sistema" estético abstrato e globalizante no sentido clássico de uma "Teoria geral da Arte". Nessa relação bastante singular com a música encontra-se superado todo abstracionismo intelectualista, pois esta filosofia privilegiou uma compreensão direta com a experiência concreta evitando a tendência irresistível do entendimento de sobrepor sistemas conceituais abstratos à realidade. Contudo, evidenciou-se também que não é possível entender esse contato com a arte sonora se limite apenas a uma contingência sugestiva e estilística no campo discursivo, pois já desde as primeiras ocorrências fica nítido o ampliamento da percepção e da compreensão a partir da apreensão intensa da realidade impedindo a redução desta a dados quantitativos. Tais contatos com as imagens musicais abrem caminho para a "descoberta" da natureza qualitativa da duração, por isso foi necessário entender como essas imagens não são simples ilustrações ou metáforas que transportadas de outro "lugar" apenas se encarregam de esclarecer uma ideia filosófica concebida previamente. Assim, mesmo que não se encontre em seus livros um tratado ou uma investigação sobre a música, mesmo que ela não seja tomada como um objeto de análise, a música se torna relevante, pois ela promove uma abertura que possibilite o experimentador a ultrapassar toda representação ordinária possibilitando o acesso a uma singular multiplicidade qualitativa e indistinta. Ou seja, o acontecimento musical é tratado como sendo aquilo que possibilita ampliar e ultrapassar a condição de determinação a que a percepção natural está submetida. A partir desse ponto, este

estudo começou a mostrar como o tema da música serviu para o pensamento de Bergson e em que medida ela possibilita e auxilia no contato mais imediato com a realidade e a duração que lhe é própria. Em suma, ficou claro como esta filosofia entra em relação com as mais variadas imagens musicais para receber delas uma espécie de compreensão que não é filosófica.

Tratando das imagens musicais propriamente ditas, ficou evidente como Henri Bergson na obra *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*, por exemplo, estudou os vários tipos de estados psicológicos, dentre eles os sentimentos estéticos, para compreender mais profundamente a mudança intensiva ou qualitativa. Foi importante notar que o estudo das emoções ou dos sentimentos estéticos é um ponto recorrente nos tratados de psicologia da época, portanto a originalidade de Bergson é que de maneira nenhuma este estudo fica restrito ao sentimento de belo, pois leva-se em conta toda uma gama de sentimentos oriundos de qualquer "sugestão estética". Como ficou claro neste estudo, mesmo que haja uma sugestão como causa, ela nunca implica mecanicamente uma determinação quantitativa exterior, pois esta invasão ou intervenção sugestiva implica uma radical modificação integral e qualitativa da alma. Bergson mostrou como a música, a partir do seu ritmo e do seu compasso, suspende o circuito de nossas sensações e ideias mais conectadas à vida prática sugerindo um movimento afetivo permitindo acesso a uma dimensão mais profunda. Uma dimensão, esta, que apresenta estados afetivos mais vívidos e que produzem uma continuidade muito próxima da que se encontra na vida interior. Por fim, em contato com o famoso exemplo da escuta da melodia, ficou claro que este exemplo é introduzido para mostrar como esta sucessão de notas pode ser "lembrada" como se estivessem todas envolvidas em uma "penetração mútua". Deste modo, Bergson mostrou com toda precisão como nesta melodia as suas notas estão intimamente fundidas a um todo do conjunto da frase sonora. É em função deste exemplo musical que Bergson deixa mais claro como uma sucessão de elementos pode aparecer "fundidas" qualitativamente a um todo dinâmico e heterogêneo. Outra questão trabalhada, no que diz respeito à utilização das imagens musicais, foi a da utilização de uma separação imaginária entre melodia e ritmo, que em música representa uma compreensão reduzida e artificial do fenômeno musical, para expor o modo como o determinismo pensa a relação entre os acontecimentos psíquicos e os acontecimentos físicos. Assim, o determinismo vai produzir imaginariamente uma espécie consciência invisível que por detrás dos acontecimentos com a função de preencher e iluminar um movimento vazio e cego. O mesmo ocorre quando a melodia e o ritmo são pensados separadamente, em que aquela teria apenas a função preencher com alturas os movimentos vazios deste. Mas, de qualquer modo, não importando como se entende esta relação entre consciência e movimentos, para Bergson, "nunca" há uma relação de

determinação causal entre os movimentos moleculares e os fatos psicológicos. Toda a demonstração de Bergson, com esta situação artificial e musicalmente falsa, consistiu em mostrar que tal hipótese determinista não se apoia sobre nenhuma experiência.

Depois foi dada uma atenção maior ao que chamamos de imagem rítmica tal como aparece em *Matéria e Memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*, de modo a evidenciar uma abordagem mais ampliada dessa noção em relação à que foi apresentada na obra que a antecede: *Ensaio sobre os dados imediatos*. Deste modo, ficou precisamente compreendido que a consciência se caracteriza na verdade como um "ritmo particular da duração"[590], tese que evidenciou a complexidade do tema da duração alcançado na obra que dá sequência ao *Ensaios*. Esse aprofundamento mostrou a originalidade contida nesta obra em que a duração alcança diferentes ritmos e extrapola a dimensão meramente subjetiva e recebe um estatuto propriamente metafísico. Somente com esta compreensão é que se pode perceber de modo satisfatório a noção de ritmo contida no capítulo IV de *Matéria e memória*. Portanto, também foi evidenciado como Bergson concebe de modo original um universo em total interação que não pode mais ser entendido como um aglomerado de coisas ou de representações, mas como um conjunto de imagens. Um universo acentrado de imagens em pura variação e interação onde a duração se faz presente, escapando assim à grade conceitual tanto do realismo quanto do idealismo. Outra questão importante, ligada diretamente às imagens rítmicas, é a da "extensão concreta". Neste ponto, a argumentação de Bergson se tornou surpreendente, pois a homogeneidade, que geralmente se atribui ao espaço, não pode ser uma propriedade das coisas, nem compor as condições a priori de nossa faculdade de conhecer objetos. Essas duas teses, independentemente de suas diferenças, partem do mesmo pressuposto de que a homogeneização, tanto do espaço quanto do tempo, diz respeito a um interesse especulativo e não vital. A dificuldade de se enxergar esse ponto comum deriva do fato de que ambas as teses pensam que o tempo e o espaço homogêneos são percebidos ou introduzidos por um sujeito movido por um interesse especulativo, quando na verdade essa motivação surge em função de nossa ação sobre os objetos. Uma segunda dificuldade, ligado a esta questão, diz respeito ao dualismo intransponível entre a extensão e a qualidade pura. Então, recolocando o problema em termos de espírito e corpo, a divisibilidade infinita não é uma propriedade essencial da matéria, assim como o inextenso não é essencialmente uma propriedade do espírito. E, para dar continuidade ao tema deve-se colocar com maior propriedade como se dá a passagem gradual entre os dois termos. A solução bergsoniana a esta questão foi a substituição

[590] Henri Bergson. *Matière et mémoire: essai sur la relation du corps á l`esprit*. Paris: Quadrige/ PUF, 2017, p. 72.

da distinção em termos de espaço para uma que é da ordem temporal, porque na primeira, a espacial, não havia gradação nem transição possível, enquanto que na segunda, a temporal, há uma infinidade de graus ou ritmos entre eles. Com esta tese Bergson acredita que se compreender com mais precisão como o espírito toca a matéria, desfazendo-se todo o dualismo psicofísico sem que se precise recorrer a um paralelismo intransponível. Ou seja, entre a matéria bruta e o espírito, há todos os níveis de graus ou de ritmos.

Na sequência, foi abordada a reintegração da temática da vida na duração, compreendendo assim os efeitos potencializadores da música para uma nova compreensão da ideia de evolução na obra *A evolução criadora*. Nesse desenvolvimento, ficou claro como Bergson concebe a evolução de um modo renovado a partir de múltiplos processos ou tendências que de modo nenhum um determinado indivíduo possa ser considerado em um estado definitivo e completo, ou seja, na evolução vital assim compreendida, com seus processos temporais, jamais pode ser pensada a partir de indivíduos completamente formados. Também foi esclarecido como o tema da criação foi pensado em toda a sua radicalidade sem que seja uma ilustração utilizada para facilitar o entendimento, ou seja, a criação inerente à vida jamais deve ser entendida em um sentido metafórico. Essa criação de novas formas não sendo expressa como metáfora, também não pode ser pensada como sendo semelhante ao modo como os homens descrevem a fabricação de seus artefatos inertes, pois presente tanto na vida quanto na arte, ela é o próprio estofo da realidade vivente. Por fim, foi esclarecido também o funcionamento divergente da vida que de modo algum deve ser assimilado a partir do modelo de uma fabricação ou construção da matéria sólida. Dito de outro modo ficou evidente como a penetração mútua irredutível à justaposição espacial está tanto presente nas notas de uma melodia fundidas em um todo dinâmico quanto nos seres vivos no todo de um elã vital, evidenciando a total distinção entre o processo de criação e a fabricação de um objeto inerte. Para Bergson, a vida, no que tem de artística, deve ser pensada em termos de uma contínua e "imprevisível criação de forma", ou seja, como uma qualitativa produção de diferenças. Assim, a vida demanda ser pensada em termos de uma multiplicidade, mas uma multiplicidade irredutível ao número, pois é uma multiplicidade indistinta tão cara à duração. O que está em jogo, tanto na música quanto na vida, é a efervescência criativa que afeta e dissolve qualquer sistema que se imponha como fechamento ou limites determinantes para um todo fechado. Em função de tudo que fora demonstrado até aqui, é mais do que claro que a relação entre música e vida é totalmente real, pois a criação e os dinamismos que ela implica estão realmente presentes tanto em uma quanto na outra. Em ambas as ordens tem-se ideia de uma continuidade de penetração mútua entre os elementos intimamente fundidos em relação a um todo dinâmico

e aberto à imprevisibilidade, de modo que não se consiga determiná-lo a partir de seus elementos. A partir deste ponto, ficou completamente inteligível a comparação estabelecida por Henri Bergson entre a música e os seres viventes. Deste modo, é por conta desta penetração mútua irredutível à justaposição espacial, tanto das notas fundidas no todo da melodia quanto dos seres no elã vital, que se deve compreender a distinção entre o processo de criação e a fabricação tão importante para obra de Bergson.

Por fim, encerrando a segunda parte deste estudo, evidenciou-se a proposta de Henri Bergson em *Duração e simultaneidade* de fornecer à ciência da relatividade einsteiniana uma metafísica que lhe seja correspondente. Para Bergson, há sim uma espécie de fronteira comum que vai permitir conexões, retificações e recuperações mútuas entre as disciplinas. No entanto, foi necessário apresentar de modo preciso o que compete à física e à metafísica para se evitar determinados equívocos de compreensão desta fronteira. E com este esclarecimento foi possível concluir que não é a aceleração ou a sua reciprocidade obtida em função da mudança do referencial enquanto dado quantitativo que vai interessar à metafísica bergsoniana, mas a natureza do tempo de que fala a relatividade, se ele é de fato um tempo real ou uma mera representação espacial da temporalidade. Também houve a ocasião de reforçar e ampliar a sua tese do tipo de continuidade também presente na melodia musical em que suas notas encontram-se em uma total "penetração mútua", a partir da dinâmica em que uma diferença quantitativa introduzida no valor rítmico de uma das notas implica sempre em uma diferença de natureza ocorrida na totalidade do seu conjunto. Assim, fica evidente como o tempo também pode se confundir com a continuidade de uma vida interior implicando uma memória impessoal imanente à própria mudança. Esta tese da imagem melódica também permitiu mostrar como ocorre o acesso a uma continuidade sem homogeneidade e de puro fluxo. Neste sentido, Bergson pôde desenvolver a ideia de uma simultaneidade muito especial e bem diferente da utilizada pela percepção natural e pela ciência de seu tempo. Esta simultaneidade especial é composta por puros fluxos e só pode ser compreendida na medida em que sua constituição e composição não são mais a de uma coincidência de instantes. Pois, esta última diz respeito a uma espécie de parada da duração real, a uma espécie de "instante virtual" que só existe de maneira arbitrária e convencional. Em todo e qualquer instante, diz Bergson, encontra-se implicada duas coisas: "uma continuidade de tempo real, quero dizer de duração, e um tempo espacializado, ou seja, uma linha que, descrita por um movimento, tornou-se por isso simbólica do tempo." Portanto, as duas simultaneidades se complementam e se misturam de modo recíproco mesmo que sejam distintas. E se não fosse deste modo não entenderíamos como seria possível intercalar ou mesmo substituir de um modo ou de outro esses três aspectos: uma

continuidade imanente à nossa vida interior, uma continuidade de um movimento voluntário de nosso pensamento e uma continuidade de um movimento qualquer através da matéria. Só é possível falar de um mundo nas investigações de Henri Bergson, na medida em que ele exprime o total abandono de qualquer perspectiva antropocêntrica no tema da vida e uma total desumanização da imagem da natureza. Onde a imagem clássica de um único mundo, que compreendia dentro de si todas as espécies viventes ontologicamente ordenadas, das formas mais elementares aos organismos superiores, a partir de Bergson, é substituída por uma infinidade e variedade de mundos perceptivos, todos igualmente perfeitos e ligados entre si como em uma gigantesca sinfonia musical. Por mais que esses mundos pareçam sem comunicação e excludentes, podemos dizer que eles comportam uma harmonia inumana e em uma dissonância inconclusa. Mais do que nunca, compreender isto implica em notar que as relações que um determinado campo perceptivo mantém com o meio deve implicar um mundo diferente daquele estabelecido a partir da homogeneidade de uma sucessão ou da simultaneidade de instantes. Deste modo, elimina-se a ilusão que repousa na crença de que há um único mundo no qual se situam todos os seres viventes. Fica claro, então, que um mundo unitário não existe, assim como não existe um tempo e um espaço iguais para todos os ritmos existentes.

Assim, a partir do objetivo geral de investigar como a música ressoa com a filosofia de Henri Bergson e qual o valor e função das imagens musicais para a sua produção conceitual, ficou clara a forte peculiaridade desta obra. Peculiaridade de um pensamento singular que por mais que evite o isolamento da abstração ao entrar em contato com a experiência artística, não abandona a consistência filosófica que seu método busca e requer. Com esse estudo, evidenciou-se em que sentido deve-se entender a comoção e a continuidade buscada pelo filósofo com a música, que em nenhum momento abandona a perspectiva propriamente filosófica. Deste modo, sair da abstração e dos intelectualismos formalistas não implica em homogeneidade com o campo musical. Aqui, não houve necessidade de saber se os conceitos bergsonianos servem ou não para análise e interpretação de obras artísticas, pois são as imagens musicais que sugestiona, potencializa e influencia a criação filosófica. Então, esta metafísica singular, para ser coerente com seu método nomeado de intuição, não pode ser uma teorização ou especulação sobre a arte musical na medida em que testemunha em favor de uma extrema comoção com a arte que a potencializa permitindo uma ampliação ou alargamento dos quadros em a condição humana está inserida. Em todo caso, Henri Bergson procurou sim um contato com a experiência musical, mas sem jamais deixar de evidenciar a heterogeneidade entre a a arte sonora e a metafísica. Há sim a busca de uma extrema comoção ou simpatia com esta arte,

mas de modo algum sua filosofia deve ser reduzida a uma atividade produtora de símbolos ou generalidades que serviriam para análise de uma obra artística.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. *Filosofia da nova música*. Tradução: Magda França. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.

AGOSTINHO. *Confissões*. Coleção *Os Pensadores*. Tradução: J. Oliveira Santos, S. J. e A. Ambrósio de Pina, S. J. São Paulo: Editora Abril, 1973.

ALLIEZ, Eric. *Tempos Capitais I - Relatos da conquista do tempo*. Tradução: Maria Helena Rouanet. São Paulo: Siciliano, 1991.

ANDRADE, Mário de. *Pequena História da Música*. In: Obras Completas de Mário de Andrade VIII. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1953.

AQUINO, Tomás de. *Suma Teológica*. Tradução: Alexandre Correia. Campinas/SP: Editora Ecclesiae, 2016.

ARISTÓTELES. *The works of Aristotle*. Volumes I e II. Tradução: W. D. Ross. Chicago - London - Toronto: Encyclopaedia Britannica - Great Books of the western world, 1952.

BACHELARD, G. *A dialética da duração*. Tradução: Marcelo Coelho. São Paulo: Editora Ática, 1994.

BACHELARD, G. *A intuição do instante.* Tradução: Antonio de Padua Danesi. Campinas, SP:Verus Editora, 2010.

BACHELARD, G. *O novo espírito científico*. Tradução: Juvenal Hahne Júnior. Rio de Janeiro: Editora Tempo Brasileiro, 1968.

BARRAQUÉ, Jean. *Debussy*. In: *Collections Microcosme*. Solféges. France: Éditions du Seuil, 1962.

BATTEUX, Charles. *As belas-artes reduzidas a um mesmo princípio.* Tradução: Natalia Maruyama, Adriano Ribeiro. São Paulo: Humanitas; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2009.

BAYER, Raymond. *Historia de la Estética*. Tradução: Jasmin Reuter. México: Fundo de Cultura Economica, 1965.

BAYER, Raymond. *L'Esthétique de Bergson*. Paris : PUF, 1943.

BENDA, J. *Le bergsonisme ou une philosophie de la mobilité*. Paris: Mercure de France, 1913.

BERGSON, Henri. *L'énergie spirituelle*. Paris: Éditions Payot & Rivages, 2012.

BERGSON, Henri. *La Pensée et le mouvant*. Genève: Éditions Albert Skira, 1946.

BERGSON, Henri. *A energia espiritual*. Tradução: Rosemary Costhek Abílio. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BERGSON, Henri. *A Evolução Criadora*. Tradução: Adolfo Casais Monteiro. Rio de Janeiro: Editora Opera Mundi, 1971.

BERGSON, Henri. *A Evolução Criadora*. Tradução: Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BERGSON, Henri. *A Evolução Criadora*. Tradução: Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

BERGSON, Henri. *Annales Bergsoniennes II: Bergson, Deleuze, La Phénoménologie*. Édité et présenté par Frédéric Worms. Paris: Presses Universitaires de France, 2004.

BERGSON, Henri. *Annales Bergsoniennes V: Bergson et la politique: de Jaurès à aujourd'hui*. Préface de Vincent Peillon. Paris: Presses Universitaires de France, 2012.

BERGSON, Henri. *As Duas Fontes da Moral e da Religião*. Tradução: Miguel Serras Pereira. Coimbra: Almedina, 2005.

BERGSON, Henri. *Aulas de psicologia e metafísica: Clermont-Ferrand, 1887-1888*. Tradução: Rosemary Costhek Abílio. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014.

BERGSON, Henri. *Cartas, conferências e outros escritos*. In: *Os Pensadores*. Tradução: Franklin Leopoldo e Silva, Nathanael Caxeiro. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

BERGSON, Henri. *Cours II: Leçons d'esthétique à Clermont-Ferrand, Leçons de morale, psychologie et métaphysique au Lycée Henri-IV*. Paris: Presses Universitaires de France, 1992.

BERGSON, Henri. *Cours III: Leçons d'histoire de la philosophie moderne, théories de l'alme. Quelques leçons complémentaires de philosophie et d'histoire de la philosophie à Clermont-Ferrand. Leçons d'histoire de la philosophie moderne et contemporaine. Leçons sur la Critique de la raison pure. Les théories de l'âme au Lycée Henri-IV.* Paris: Presses Universitaires de France, 1995.

BERGSON, Henri. *Cursos sobre a filosofia grega*. Tradução: Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BERGSON, Henri. *Duração e simultaneidade: a propósito da teoria de Einstein.* Tradução: Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BERGSON, Henri. *Durée et simultanéité: a propos de la théorie d'Einstein*. Paris: Quadrige/PUF, 2009.

BERGSON, Henri. *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*. Tradução: João da Silva Neto. Lisboa: 70, 1988.

BERGSON, Henri. *Essai sur les données immédiates de la conscience*. Paris: Presses Universitaires de France, 1948.

BERGSON, Henri. *Henri Bergson: Cartas, conferências e outros escritos.* Coleção *Os Pensadores*. Tradução: Franklin Leopoldo e Silva e Nathanael Caxeiro. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

BERGSON, Henri. *L'évolution créatrice*. Paris: Quadrige/PUF, 2013.

BERGSON, Henri. *Le rire: sur la signification du comique*. Quadrige/PUF, 1991.

BERGSON, Henri. *Les deux sources de la morale et la religion*. Paris: Quadrige/PUF, 2013.

BERGSON, Henri. *Matéria e Memória:* ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BERGSON, Henri. *Matière et mémoire: essai sur la relation du corps á l'esprit*. Paris: Quadrige/PUF, 1990.

BERGSON, Henri. *Mélanges- L'idée de lieu chez Aristote, Durée et simultanéité, Correspondance, Pièces diverses et Documents*. Paris, Presses universitaires de France, 1972.

BERGSON, Henri. O pensamento e o movente: ensaios e conferências. Tradução: Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BERGSON, Henri. *O que Aristóteles pensou sobre o lugar.* Tradução: Anna Lia A. de Almeida Prado. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013. (Texto em português e latim).

BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. Tradução: ? Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

BERGSON, Henri. *Oeuvres*. 4ᵉ éd. [édition du centenaire] Paris, Presses universitaires de France, 1984.

BLANCHOT, M. *A conversa infinita - 1 A palavra Plural (palavra de escrita).* Tradução: Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Escuta, 2001.

BLANCHOT, M. *O livro por vir*. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BOCHENSKI, I. M. *A filosofia contemporânea ocidental*. Tradução: Antônio Pinto de Carvalho. São Paulo: Editora Herder, 1962.

BOULEZ, Pierre. *Apontamentos de Aprendiz*. Tradução: Stella Moutinho, Caio Pagano, Lídia Bazarian. São Paulo: Perspectiva, 1995.

BOULEZ, Pierre. *A Estética e os Ídolos.* In: C. SAMUEL (org), *Panorama da Arte Musical Contemporânea*. Tradução: João de Freitas Branco. Lisboa: Editorial Estúdios Cor Limitada, 1964.

BOULEZ, Pierre. *A Música Hoje 2.* Tradução: Geraldo Gerson de Souza e Ricardo W. Neves. São Paulo: Perspectiva, 1992.

BOULEZ, Pierre. *A Música Hoje*. Tradução: Reginaldo de Carvalho e Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Perspectiva, 1986.

BOULEZ, Pierre. *Escritos seletos*. Tradução: Artur Morão. Lisboa: Casa da música/ Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical, S/D.

BRÉHIER, Émile. *O espiritualismo de Henri Bergson*. In: *História da Filosofia*. Tomo II. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1981.

BRELET, G. *Le temps musical.* Essai d'une esthétique nouvelle de la musique. Volume I: La forme sonora et la forme rythmique. Paris: Press Universitaires de France, 1949.

BRELET, G. *Le temps musical.* Essai d'une esthétique nouvelle de la musique. Volume II: La forme musicale. Paris: Press Universitaires de France, 1949.

BRITO, Farias. *O mundo interior: Ensaios sobre os dados gerais da filosofia do espírito*. Brasília: Senado Federal, Conselho editorial, 2006.

CASTAÑEDA, Carlos. *Porta para o Infinito*. Tradução: Luiza Machado da Costa. Rio de Janeiro – São Paulo: Distribuidora Record, S/D.

CASTAÑEDA, Carlos. *Viagem a Ixtlan.* Tradução: Luiza Machado da Costa. Rio de Janeiro – São Paulo: Distribuidora Record, S/D.

CHALAYE, Félicien. *Bergson*. Paris: Librairie Mellottée, S/D.

CHEVALIER, Jacques. *Entretiens avec Bergson*. Paris: Librairie Plon, 1959.

COIMBRA, Leonardo. *A filosofia de Henri Bergson*. Introdução de Manuel Ferreira Patrício. Coleção Pensamento Português. Porto: Imprensa Nacional - Casa da moeda, 1934.

COMTE-SPONVILLE, André. O Ser-Tempo: algumas reflexões sobre o tempo da consciência. Tradução: Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

COSTA, Rogério Luiz Moraes. Música errante: o jogo da improvisação livre. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2016.

COTTE, Roger J. V. *Música e Simbolismo: ressonâncias cósmicas dos instrumentos e das obras.* Tradução: Rolando Roque da Silva. São Paulo: 1990.

COTTINGHAM, John. *Dicionário Descartes*. Tradução: Helena Martins. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995.

CRITON, Pascale. *A Propósito de um Curso do Dia 20 de Março de 1984. O Ritornelo e o Galope.* In: *Gilles Deleuze: Uma Vida Filosófica*. Coordenação de Tradução: Ana Lúcia de Oliveira. São Paulo: Editora 34, 2000.

DAGOGNET, François. *O corpo*. Tradução: Michel Jean Maurice Vincent. Rio de Janeiro: Forense, 2012.

DEBUSSY, Claude. *Monsieur Croche e outros ensaios sobre música*. Trad: Raquel Ramalhete. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mille Plateaux* – Capitalisme et Schizophrénie *2*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1980.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *O que é a Filosofia?* Trad: Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muños. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

DELEUZE, Gilles. *Proust e os Signos.* Tradução: Antonio Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

DELEUZE, Gilles. *Bergsonismo*. Tradução : Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Ed. 34, 1999.

DELEUZE, Gilles. *Cartas e outros textos*. Tradução: Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: n-1 edições, 2018.

DELEUZE, Gilles. *Cinema 1*: A imagem-movimento. Tradução: Stella Senra. São Paulo: Editora brasiliense, 1985.

DELEUZE, Gilles. *Cinema 2*: A imagem-tempo. Tradução: Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora brasiliense, 1990.

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Tradução: Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e Repetição*. Tradução: Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

DELEUZE, Gilles. *Dois regimes de loucos: textos e entrevistas (1975-1995).* Tradução: Guilherme Ivo. São Paulo: Editora 34, 2016.

DESCARTES, René. *Princípios da filosofia.* Tradução: João Gama. Lisboa: Edições 70, S/D.

DUBOIS, Jean; GIACOMO, Mathée; GUESPIN, Louis; MARCELLESI, Christiane; MARCELLESI, Jean-Baptiste; MEVEL, Jean-Pierre. *Dicionário de Linguística*. Tradução: Frederico Pessoa de Barros, Gesuína Domenica Ferretti, Dr. John Robert Schmitz, Dra. Leonor Scliar Cabral, Maria Elizabeth Leuba Salum, Valter Khedi. São Paulo: Editora Cultrix, S/D.

FERRAZ, Silvio. *Livro das sonoridades [notas dispersas sobre composição] - um livro de música para não-músicos ou de não-música para músicos.* Rio de Janeiro: 7 Letras, 2005.

FERRAZ, Silvio. *Música e repetição: a diferença na composição contemporânea*. São Paulo: EDUC/Fapesp, 1998.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*: uma arqueologia das ciências humanas. Tradução: Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Coleção: *Ditos e Escritos III.* Tradução: Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

GILLOUIN, René. *Henri Bergson*: Choix de texte avec étude du système philosophique. Paris : Lois – Michaud, S/D.

GILSON, Etienne. *A filosofia na Idade Média*. Tradução: Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

GRANGER, Gilles-Gaston. *Pensamento formal e ciências do homem*. Volume I. Tradução: Miguel Serras Pereira. Lisboa: Editorial Presença, 1975.

GRANGER, Gilles-Gaston. *Pensée formelle et sciences de l'homme*. Paris: Aubier-Montaigne,1967.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Curso de estética: o belo na arte*. Tradução: Álvaro Ribeiro e Orlando Vitorino. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

HUME, David. *Tratado da natureza humana: uma tentativa de introduzir o método experimental de raciocínio nos assuntos morais*. Tradução: Déborah Danowski. São Paulo: Editora Unesp: Imprensa Oficial do Estado, 2001.

HUSSERL, Edmund. *Lições para uma fenomenologia da consciência interna do tempo*. Tradução: Pedro M. S. Alves. Lisboa: Imprensa nacional da casa da moeda, 1994.

JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *A música e o inefável*. Tradução: Clovis Salgado Gontijo. São Paulo: Perspectiva, 2018.

JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *Debussy et le Mystère de l'instant*. Paris: Plon, 1976.

JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *Henri Bergson*. Paris, Presses universitaires de France, 1959.

KANT, Immanuel. *Crítica da razão pura*. Tradução: Fernando Costa Mattos. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2012.

KLEE, Paul. *Sobre a arte moderna e outros ensaios*. Tradução: Pedro Süssekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2001.

KOYRÉ, Alexandre. *Estudos de história do pensamento científico.* Tradução: Márcio Ramalho. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011.

LAPOUJADE, David. *Deleuze, os movimentos aberrantes*. Tradução: Laymert Garcia dos Santos. São Paulo: n-1 edições, 2015.

LAPOUJADE, David. *Potências do tempo*. Tradução: Hortencia Santos Lencastre. São Paulo: N-1 Edições, 2017.

LE ROY, E. *Une philosophie nouvelle*: Henri Bergson. Paris: Alcan, 1912.

LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm. *A Monadologia*. Coleção *Os Pensadores*. Tradução: Marilena de Souza Chauí. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

LÉVI-STRAUSS, C. *O cru e o cozido (Mitológicas v.1)*. Tradução: Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

LÉVY, Pierre. *O que é virtual?* Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1996.

LOCKE, John. *Ensaio sobre o entendimento humano*. Tradução: Pedro Paulo Garrido Pimenta. São Paulo: Martins Fontes, selo Martins, 2012.

MARITAIN, J. *La philosophie bergsonienne*. Paris: Rivière, 1913.

MASSIN, Jean. *História da Música Ocidental*. Trad: Ângela Ramalho Viana, Carlos Süssekind e Maria Teresa Resende Costa. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1997.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *L'Union de l'ame et du corps chez Malebranche, Biran et Bergson*. Paris: Ed. Vrin, 1978.

MONDOLFO, Rodolfo. *O infinito no pensamento da antiguidade clássica.* Tradução: Luiz Darós. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1968.

MORA, José Ferrater. *Dicionário de Filosofia*. (4 volumes). Tradução: Maria Stela Gonçalves, Adail U. Sobral, Marcos Bagno, Nicolás Nyimi Campanário. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

NIETZSCHE, F. *Genealogia da moral: uma polêmica*. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

NIETZSCHE, F. *Le cas Wagner*. *Nietzsche contre Wagner.* In: Oeuvres philosophiques complètes. Textes et variantes établis par G. Colli et M. Montinari. Paris: Éditions Gallimard, 1974.

NIETZSCHE, F. *Verdade e mentira no sentido extramoral*. Tradução: Noéli Correia de Melo Sobrinho. Comum. Rio de Janeiro: Faculdades Integradas Hélio Alonso, 2006.

PIANA, Giovanni. *A Filosofia da música.* Tradução: Antonio Angonese. Bauru: EDUSC, 2001.

PRADO JÚNIOR, Bento. *Presença e campo transcendental* : consciência e negatividade na filosofia de Bergson. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

PRIGOGINE, Ilya, STENGERS, Isabelle. *La nouvelle alliance: Métamorphose de la science*. Paris: Éditions Gallimard, 1986.

PRIGOGINE, Ilya. *O fim das certezas: tempo, caos e as leis da natureza*. Tradução: Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1996.

PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido*. Tradução: Mário Quintana. Coleção Nobel em 7 volumes. Rio de Janeiro - Porto Alegre - São Paulo: Editora Globo, 1960.

RICOEUR, Paul. *A metáfora viva*. Tradução: Dion Davi Macedo. São Paulo: Edições Loyola, 2015.

RIDLEY, AAron. *A filosofia da música: temas e variações*. Tradução: Luís Carlos Borges. São Paulo: Edições Loyola, 2008.

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

ROLAND, Candé. *História universal da música*. Volumes 1 e 2. Tradução: Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes: 1994.

ROLAND-MANUEL (Direção). *Histoire de La musique I. Des origines à Jean-Sébastien Bach*. Encyclopédie de La Pléiade. France: Éditions Gallimard, 1960.

ROLAND-MANUEL (Direção). *Histoire de La musique II. Du XVIIIe siècle à nos jours*. Encyclopédie de La Pléiade. France: Éditions Gallimard, 1960.

ROMANO, Ruggiero (diretor*). Enciclopédia Einaudi – Artes – Tonal / Atonal*. Volume:3. Porto: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1984.

ROMANO, Ruggiero (diretor*). Enciclopédia Einaudi – Lógica-Combinatória.* Volume:13. Porto: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1984.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Ensaio sobre a origem das línguas*. Tradução: Lourdes Santos Machado. In: Os Pensadores. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999.

RUSSELL, Bertrand. História da filosofia ocidental. Tradução: Hugo Langone. 3 volumes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

SADIE, Stanley (Editor). *Dicionário Grove de Música.* Tradução: Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

SAMUEL, Claude. *Panorama da arte musical contemporânea*. Tradução: João de Freitas Branco. Lisboa: Editorial Estúdios Cor, 1964.

SARTRE, Jean-Paul. *O Ser e o Nada: Ensaio de Ontologia Fenomenológica*. Tradução: Paulo Perdigão. Petrópolis: Editora Vozes, 1999.

SASSO, Robert e VILLANI, Arnaud (org). *Le vocabulaire de Gilles Deleuze*. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 2003.

SAUSSURE, Ferdinand. *Curso de Lingüística Geral*. Tradução: Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. São Paulo: Editora Cultrix, 2004.

SAUVAGNARGUES, Anne. *Deleuze: L'empirisme transcendental*. Paris: Presses Universitaires de France, 2009.

SCHOENBERG, Arnold. *Harmonia*. Tradução: Marden Maluf. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

SÉAILLES, Gabriel. *Essai sur le génie dans l'art*. Paris: Baillière, 1883.

SERRES, Michel. *Hermes: uma filosofia das ciências*. Tradução: Andréa Daher. Rio de Janeiro: Graal, 1990.

SERRES, Michel. *Os cinco sentidos - Filosofia dos corpos misturados I*. Tradução: Eloá Jacobina. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

SILVA, Elaine Guinevere de Melo. *A temporalidade do pensamento em Descartes*. In: Theoria: Revista Eletrônica de Filosofia. Edição 03/2010. Disponível em: http://www.theoria.com.br/edicao0310/a_temporalidade_do_pensamento_em_descartes.pdf .

SOCHA, Eduardo. *Bergsonismo musical: o tempo em Bergson e a noção de forma aberta em Debussy*. (Dissertação de Mestrado). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2009.

SOKAL, Alan e BRICMONT, *Jean. Imposturas intelectuales*. Tradução: Joan Caries Guix Vilaplana. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós, 1999.

SOREL, Georges. *Réflexions sur la violence*. Etudes sur le devenir social. Marcel Rivière & Cie, 1908.

SOULEZ, P; WORMS, F. *Bergson: Biographie*. Paris, Flammarion, 1997.

SOULEZ, Philippe. *Bergson ou la littérature déniée?*. In: L'Homme et la société, N. 73-74, 1984. Littérature et politique: Orwell 1984. pp. 197-208.

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

SOURIAU, Etienne. *Chaves da Estética.* Tradução: Cesarina Abdalla Belém. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A, 1973.

SPINOZA, Benedictus. *Ética*. Tradução: Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.

SUASSUNA, Ariano. *Iniciação à Estética*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

TRUCHOT, Pierre. *Pour une esthétique bergsonienne*. in: *Philosophie* 2004/3 (Número 82), p. 36-58. DOI 10.3917/philo.082.0036.

UEXKÜLL, Jacob Von. *Dos animais e dos homens: digressões pelos seus mundos próprios.* Tradução: Alberto Candeias e Anibal Garcia Pereira. Lisboa: Livros do Brasil, S/D.

VERDENAL, René. *A filosofia de Bergson*. In: François Châtelet. *História da Filosofia: Idéias, Doutrinas*. Tradução: Guido de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.

WHITROW, G.J. *O que é tempo?: uma visão clássica sobre a natureza do tempo.* Tradução: Maria Ignez Duque Estrada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

WORMS, Frédéric. *A concepção bergsoniana do tempo.* in: *Dois Pontos*: Temporalidade na filosofia contemporânea. Curitiba: UFPR, 2004. p. 129-149.

WORMS, Frédéric. *La philosophie en France au XXe siècle: Moments.* Paris: Éditions Gallimard, 2009.

WORMS, Frédéric. *Le vocabulaire de Bergson*. Paris, Ellipses, 2000.

WORMS, Frédéric. WUNENBURGER Jean-Jacques. *Bachelard & Bergson : continuité et discontinuité*. Paris: Presses Universitaires de France, 2009.

ZOURABICHVILI, François. *O vocabulário de Deleuze*. Trad: André Telles. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004.