



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

JAMILA DE OLIVEIRA LIMA

**A CRIAÇÃO ARTÍSTICA À LUZ DA FILOSOFIA BERGSONIANA:
desde a intuição até a expressão**

RECIFE

2022

JAMILA DE OLIVEIRA LIMA

A CRIAÇÃO ARTÍSTICA À LUZ DA FILOSOFIA BERGSONIANA:
desde a intuição até a expressão

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia do centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para a obtenção do título de mestre em Filosofia.

Área de concentração: Fenomenologia e Hermenêutica

Orientador: Prof^o. Dr. Sandro Cozza Sayão.

RECIFE

2022

Folha reservada para ficha catalográfica que deve ser elaborada após a defesa e alterações sugeridas pela banca examinadora. Para solicitar a ficha catalográfica do trabalho, o usuário deve entrar em contato com a Biblioteca Setorial do Centro Acadêmico ao qual o Programa de Pós-graduação está vinculado.

JAMILA DE OLIVEIRA LIMA

**A CRIAÇÃO ARTÍSTICA À LUZ DA FILOSOFIA BERGSONIANA:
desde a intuição até a expressão**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia do centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para a obtenção do título de mestre em Filosofia. Área de concentração: fenomenologia e hermenêutica.

Aprovada em: ____/____/____.

BANCA EXAMINADORA

Prof^o. Dr. Sandro Cozza Sayão (Orientador)

Universidade Federal de Pernambuco

Prof^o. Dr. Thiago André Moura de Aquino

Universidade Federal de Pernambuco

Prof^a. Dra. Maria de Jesus de Brito Leite

Universidade Federal de Pernambuco

AGRADECIMENTOS

A todos que ousaram tentar algum passo a mais, tanto na filosofia quanto na arte, abrindo as possibilidades para minhas tensões de agora.

À minha mãe, Rosangela, por seu modo de ser intuitivo que me sugere o voo quando nem eu mesma percebo minhas asas.

Ao meu irmão, Inho, por ter me tirado do torpor, pelo laço contínuo de amor e por ter me ensinado tanta coisa sem nunca ter tido a intenção.

Ao prof. Dr. Sandro Sayão, pelo contágio criativo, instaurando novos caminhos desde sua interioridade. E pela simpatia gratuita por mim e pela proposta desta dissertação.

Ao Marciano, ao Thiago, ao Guilherme e à Bia, pelos símbolos para mim lançados em instantes cujo os obstáculos nublavam minha consciência. Assim fui lembrada da minha liberdade para criar.

Aos raros amigos, por se embalarem comigo neste contínuo devir que é viver.

Passa uma borboleta por diante de mim
E pela primeira vez no Universo eu reparo
Que as borboletas não têm cor nem movimento,
Assim como as flores não têm perfume nem cor.
A cor é que tem cor nas asas da borboleta,
No movimento da borboleta o movimento é que se move,
O perfume é que tem perfume no perfume da flor.
A borboleta é apenas borboleta e a flor é apenas flor.
(PESSOA, 2007, p.73)

RESUMO

A evolução da vida como uma contínua criação de si mesma é uma questão central na filosofia de Bergson. Para o filósofo, desde seu impulso inicial, a vida se expande, instaurando novidades em diversas direções. Apesar disso, a reflexão sobre um particular ato criador, o do artista, fica em aberto. Ao percorrer a obra de Bergson, constatamos as frequentes menções à arte como uma possibilidade de ultrapassar a percepção comum do cotidiano, nos aproximando daquilo que cada coisa têm de singular, outras vezes a criação artística surge como analogia a criação da natureza, e tantas outras como parâmetro para o discurso filosófico quando se fala da fluidez da expressão. Entretanto, o filósofo nunca sequer formula uma teoria sobre a arte. Tendo em vista que na história da filosofia, muitas foram as vezes em que se refletiu sobre a essência da arte, o conceito do belo, ou sobre a experiência do espectador, dentro da doutrina bergsoniana as reflexões sobre a arte ganham contornos particulares, já que, mesmo em aberto, é a criação que ocupa o papel de destaque. Será a criação artística importante para a evolução humana assim como a criação é para a evolução da vida? Ou a arte é mero acessório? Existem diferenças entre a criação artística e a criação da natureza? O artista imita a vida ou a vida imita a arte? O objetivo desta dissertação, portanto, é destacar a criação artística à luz de uma filosofia cujo o ato de criar é vital para o evoluir; desde a intuição até a expressão, enfatizando a composição do espírito com a matéria que se reconciliam na vida, e também na obra de arte.

Palavras chaves: Intuição, Expressão, Criação, Arte, Natureza, Bergson

ABSTRACT

The evolution of life as a continuous creation of itself is a central issue in Bergson's philosophy. For the philosopher, from its initial impulse, life expands, introducing novelties in different directions. Despite this, the reflection on a mode of creation, that of the artist, remains open. When going through Bergson's work, we can see the frequent mentions of art as a possibility to overcome the common perception of everyday life, approaching what each thing has of singular, at other times the artistic creation appears as an analogy to the creation of nature, however, the philosopher never even formulates a theory about art. Considering that in the history of philosophy, there have been many times when reflecting on the essence of art, the concept of the beauty, or on the spectator's experience, within the Bergsonian doctrine, reflections on art take on particular contours, since, even remaining open, it is creation that occupies a prominent role. Is artistic creation as essential for human evolution as creation is for the evolution of life? Or is art a mere accessory? Are there differences between artistic creation and nature creation? Does the artist imitate life or does life imitate art? The objective of this dissertation, therefore, is to highlight artistic creation in the light of a philosophy whose act of creating is vital for evolution; from intuition to expression, emphasizing his efforts and the composition of spirit and matter that are reconciled in life, and also in the work of art.

Keywords: Intuition, Expression, Creation, Art, Nature, Bergson

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1. PRIMEIRO CAPÍTULO O CRIAR: ARTE E NATUREZA.....	17
1.1. A Colocação do problema: Evoluir é criar.....	17
1.2. A arte imita a vida: O ato criador.....	22
1.3. O salto metafísico: Consciência e liberdade.....	26
1.4. O fluxo contínuo da vida: A duração.....	30
1.5. A vida jorra em diversas direções: Instinto, Inteligência e Intuição..	37
2. SEGUNDO CAPÍTULO O INTUIR.....	42
2.1. Quando a consciência se aproxima do âmago da vida: A intuição....	42
2.2. Se colocando naquilo que dura: Intuição filosófica e artística.....	47
2.3. Em busca do tempo perdido: O esforço para intuir.....	53
2.4. A melodia do artista: Interioridade.....	57
2.5. Ir além de si mesmo: A noção de simpatia	60
3. TERCEIRO O EXPRESSAR.....	63
3.1. A elaboração da matéria: A obra.....	63
3.2. Organização e fabricação: O trabalho.....	66
3.3. Imagens e símbolos: A linguagem.....	71
3.4. Cada criação é um caminho diferente do elã: A autonomia.....	76
3.5. Aquilo que a arte imprime em nós: Sentimentos Estéticos.....	79
3.6. Materialização do imaterial: Obras de arte.....	83
3.6.1. Poesias e prosa	84
3.6.2. Música.....	90
3.6.3. Dança.....	92
3.6.4. Artes plásticas.....	93
3.6.5. Arquitetura.....	94
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	97
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	100

INTRODUÇÃO

Podemos dizer que uma das questões que a filosofia de Bergson busca responder é a da relação de uma teoria do conhecimento com uma teoria sobre a vida. Bergson, em toda sua obra, enfatiza a possibilidade de conhecer a realidade, não em seus meros ajustes ao cotidiano, muito menos em conceitos intelectuais que não se atualizam, mas sim numa fluidez contínua. A vida, para o filósofo, é mais como as nuvens no céu em contínuo movimento e invenção, do que como as formas, já nascidas mortas, que vislumbramos nelas.

Bergson tece toda uma crítica as formas de conhecimento e aquilo que ele chama de “problemas insuperáveis”. No ponto de vista do filósofo, no nosso afã de pensar em função da sobrevivência, deixamos escapar a própria vida. Por isso, ao longo de sua obra, ele propõe noções de importância capital para esta tarefa de superação do hábito do pensamento, visando não só uma elaboração mais precisa do que é a realidade, mas também de como conhecê-la.

Dentro deste universo filosófico, as reflexões sobre a arte, o objetivo desta dissertação, surgem como uma evidência de que podemos nos conectar profundamente com a vida, retirando os véus das aparências e ultrapassando a percepção que temos de nós mesmos e das coisas que nos rodeiam. “A que visa a arte senão nos mostrar, na natureza e no espírito, fora de nós e em nós, coisas que não afetam explicitamente nossos sentidos e nossa consciência?” (BERGSON, 2006, p. 149)

Ao longo da história da filosofia, muitos pensadores já se debruçaram sobre a arte, suas teorias, seus processos e a experiência que ela promove. Porém, as menções bergsonianas a arte indicam um sentido pouco explorado, o da criação, não só a artística mas também ela, como uma conduta vital para que o espírito se realize na matéria. Ou seja, a atividade artística é uma das diferenciações do impulso da vida que inclusive nos permite criar novidades, indo assim na contramão dos ditames de conceitos ultrapassados ou de repetições do que já foi criado. Através do processo criador e da imprevisibilidade da *duração*¹, Bergson então, no seu universo filosófico, aproxima a arte da vida e da natureza.

Os grandes pintores são homens aos quais sobrevém certa visão das coisas, que se tornou ou se tornará a visão de todos os homens. Um Corot, um

1 Nesta dissertação adotaremos o grifo para destacar as noções centrais do pensamento de Bergson.

Turner, para só citar esses, perceberam na natureza muitos aspectos que não notaríamos sozinhos. (Ibidem, p.137)

Na sua obra *A evolução criadora* (2010), o filósofo ressalta uma questão central para seu universo filosófico. “A vida é invenção” (BERGSON, 2010, p.38). É inerente ao evoluir da vida o processo de criar. De tal maneira que podemos nos perguntar se a criação artística é análoga a natureza criadora da vida. Será a arte e a criação artística, no pensamento bergsoniano, essencial para a evolução humana? O processo criador do artista é equivalente a potência criadora da vida? A arte, assim como a criação do mundo e de seres vivos, é a expressão da própria realidade em contínuo devir? São perguntas que Bergson não esclarece de forma explícita, mas o essencial nos foi dado, ao ponto de podermos investigar algumas semelhanças e diferenças entre estas duas criações: arte e natureza.

Ao nos debruçarmos sobre sua obra, notamos que são inúmeras as alusões à música, à poesia, à fotografia, ao artista, a criação artística, seja por meio de metáforas ou por uso de imagens poéticas, denotando um certo protagonismo da arte no pensamento do filósofo. Apesar disso, Bergson não formula uma teoria e sequer dedica uma das suas obras ao tema. À primeira vista, poderíamos inferir que a arte não é objeto de sua filosofia, mas logo percebemos o equívoco desta conclusão, já que um dos meios pelos quais o filósofo fundamentará a sua tese de conhecimento do real e da evolução criadora da natureza é pelas menções a arte.

O nosso olho distingue os traços do ser vivo, mas justapostos uns aos outros e não organizados entre si. Mas escapa-lhe a intenção da vida, o movimento simples que corre pelas linhas, que as liga umas às outras e lhes dá sentido. É essa intenção que o artista visa apreender recolocando-se no interior do objeto por uma espécie de simpatia, eliminando, por um esforço de intuição, a barreira que o espaço interpõe entre ele e o modelo. É certo que a intuição estética, como aliás a percepção externa, só atinge o individual. Mas podemos conceber uma procura orientada no mesmo sentido que a arte, e que teria como objetivo a vida em geral [...] (Ibidem, p. 197)

Na obra citada, Bergson se dedica a argumentar sobre os motivos da evolução da vida não ser por uma determinação e muito menos por um acaso. Ele argumenta que toda a vida é a busca da realização do espírito na matéria, ou seja, há uma tensão entre os caminhos que o *elã vital* se lança, desde seu impulso inicial, e aquilo que a concretude deixa vir à tona, superado seus limites da fixidez. O espírito quer sempre marchar, mas a matéria interrompe seu avanço,

e nesse embate surge a vida. Na natureza, essa realização se dá por uma criação espontânea de formas que, a medida que avança, cria, se adapta, vencendo as resistências, enquanto que na experiência da consciência é mais comum relacionar os objetos que já estão dados, visando a ação e acabando por não inventar algo genuinamente novo.

O filósofo argumenta que é possível superar esta aparente dificuldade da consciência de inovar e se aproximar da espontaneidade da vida. A consciência artística, para Bergson, é uma evidência desta possibilidade. Devido a sua distração das coisas práticas, o artista beira a fluidez do real e cria algo novo e imprevisível. Ele não olha para a vida com interesse pela ação e por isso é capaz de captar o que há de singular nela. Se fossemos todos artistas, nossa consciência encontraria a essência da vida com naturalidade, mas não somos, portanto, enquanto que a vida se cria fluidamente, a consciência precisará de um esforço para ultrapassar o lugar comum. “Existe, com efeito, há séculos, homens cuja função é justamente ver e nos fazer ver o que nós não percebemos naturalmente. Estes são os artistas.” (BERGSON, 2006, p. 149) Esse esforço para apreender o vital e único, tão natural nos artistas, é uma forma de conhecer a realidade que Bergson chama de *intuição*.

Com efeito, não só os artistas, mas também os filósofos, por motivos distintos, e cada um ao seu modo, possuem a faculdade de apreender a vida por dentro, escapando dos ajustes, por vezes necessários, às convenções e questões práticas do cotidiano. Então, um caminho possível para se pensar a apreensão da realidade pelos artistas, em Bergson, percorrido por muitos dos seus comentadores, é o da aproximação com a filosofia naquilo que é o centro da doutrina bergsoniana, a *intuição da duração*. Ambas, filosofia e arte, ultrapassam as percepções comuns em busca de verdades e significações que as fazem superar a fixação do real em molduras e conceitos, coincidindo por fim, com a *duração*, que é esse contínuo devir da vida.

Se por um lado, há uma aproximação entre arte e filosofia em função da *duração*, por outro, o distanciamento se faz pela crítica que Bergson tece ao discurso filosófico, de tal maneira, que por vezes, nos parece que esse é o motivo por trás das alusões a atividade do artista no corpo de sua obra: servir de parâmetro para o filosofar. De toda forma, além da aproximação da criação artística e a natureza, será também através destas diferenças entre a

matéria da arte e da filosofia que poderemos empreender uma investigação sobre a expressão do artista.

“O que mais tem faltado à filosofia é a precisão.” (BERGSON, 2006, p.101) É assim que Bergson inicia a crítica ao discurso filosófico do seu tempo na obra *O Pensamento e o Movente* (2006). Para o pensador, os conceitos filosóficos são tão abstratos que não se aplicam somente ao objeto estudado, mas sim a uma vastidão de coisas “possíveis, e mesmo o impossível, ao lado do real”.(Ibidem) O motivo do descompasso com a realidade é que a tarefa da inteligência é fixar a fluidez do real para agir sobre ele, de tal maneira que analisa e rodeia, mas nunca chega a coincidir com a singularidade de cada coisa. Uma filosofia voltada ao conhecimento intelectual não trata do real como algo que dura, num contínuo vir a ser, mas sim como uma artificial soma de intervalos justapostos.

Constato de início que passo de um estado para outro. Tenho calor ou tenho frio, estou alegre ou estou triste, trabalho ou não faço nada, olho aquilo que me cerca ou penso em outra coisa. Sensações, sentimentos, volições e representações são modificações entre as quais a minha existência se partilha e que a tingem ora de uma cor, ora de outra. Assim, mudo constantemente. [...] Com efeito, falo de cada um dos meus estados como se ele constituísse um bloco. [...] Se um estado de alma deixasse de variar, a sua duração deixaria de existir. [...]" (Ibidem, p.15).

A filosofia capaz de apreender o absoluto das coisas, para Bergson, é a metafísica, pois o “filosofar consiste em se colocar no próprio objeto por um esforço de intuição.” (Ibidem, p. 25). Assim, Bergson estabelece não só o que visa a filosofia mas também um método para se chegar a este objetivo. A *intuição* é o método filosófico bergsoniano de precisão que na metafísica resulta no conhecimento do ser, enquanto que na arte possibilitará a própria criação artística.

Mas como intuir essa realidade que muda o tempo todo? Tal como aparece a noção de *duração*, a vida no contínuo devir, na filosofia bergsoniana, nota-se que o próprio filósofo a intuiu. Muitos são os comentadores de Bergson que se debruçam sobre esta questão chave de sua filosofia. Deleuze em sua obra *O Bergsonismo* (1999) propõe algumas etapas deste método, mas ao mesmo tempo não deixa de destacar que todo método é fundamentalmente analítico de tal maneira que parece uma tentativa de aprisionamento da *intuição* em estados

fixos, justamente o oposto do que Bergson propõe quando fala dessa faculdade de conhecimento capaz de nos colocar diretamente no real.

De certo que, se há este debate sobre um método para a *intuição* filosófica, o que podemos dizer sobre a *intuição* do artista? Nesta dissertação, adotaremos a afirmação de Coelho (1999, p.154), quando afirma que em Bergson o ato do artista não “pode ser caracterizado como metódico”. Ele assume contornos irracionais e espontâneos, pois o artista intui a *duração interior* mas coincide com a *duração* das coisas da vida através de uma simpatia, uma coincidência com algo além dele mesmo.

É aqui que o caminho da arte e da filosofia começam a se distinguir. Mesmo que haja algo em comum entre aquilo que a criação artística expressa e o foco da filosofia, cada uma possui sua identidade, como diz Leopoldo e Silva (1994, p. 141), “O romance não precisa da filosofia para expressar ideia, assim como a filosofia não necessita torna-se poesia para estudar a Alma.” A atitude intuitiva do filósofo e do artista são diferentes na medida que o filósofo investiga o ser e o artista distraidamente encontra-se com ele. O filósofo não tem a necessidade imediata de transpor sua investigação intuitiva em matéria, enquanto que o artista anseia pela criação.

É por nos proporcionar esta espécie de excedente de percepção e de compreensão sobre o mundo e sobre nós que a obra de arte se faz portadora de saber, e é isto que a aproxima da filosofia, guardada sempre a distância entre os dois modos de apreensão e de expressão da verdade em diferentes gêneros de discurso. (LEOPOLDO E SILVA, 1996, p. 142)

Quanto a expressão do que foi intuído, para Bergson, o artista é mais bem-sucedido nas criações materiais do que o filósofo no seu discurso, em virtude da adoção da linguagem que melhor expressa a *duração*: a poético metafórica. Resta ao filósofo o esforço, não só de inverter o trabalho do pensamento, como também de superar os limites da linguagem conceitual, que aprisiona, estagna, fixa aquilo que não é fixo, imobiliza aquilo que não é imóvel.

Não é o caso de afirmar que dentro do universo do pensamento bergsoniano a filosofia torna-se literatura, como destaca Johanson (2005), e como adotaremos nesta dissertação, mas da expressão do intuir artístico torna-se parâmetro para o discurso filosófico. De toda maneira, nos dedicaremos no escopo deste trabalho a *intuição* e a expressão artística, e somente por

este sentido é que nos debruçaremos sobre a questão da tarefa do filósofo: quando for possível extrair reflexões sobre a arte à luz da filosofia bergsoniana a partir deste embate.

Se por um lado, investigaremos a expressão da arte a partir das diferenças para o discurso filosófico, por outro, podemos inferir que a própria expressão material das criações da natureza são referências para a obra do artista, tendo em vista que assim como para a filosofia a linguagem tem seus obstáculos, para o artista a matéria, apesar da predileção de Bergson a linguagem poético metafórica, também não facilita a sua elaboração. Na natureza, as tensões entre o que a marcha da vida e a fixidez da matéria parecem não impedir a notória fluidez com que as mudanças acontecem e as espécies se criam.

Mas se a natureza, visto assim aparentemente, nos parece tão eficaz em evoluir e criar porque isto não nos basta? Porque, o que e como o artista cria? Será a criação artística uma representação mau acabada da natureza? Será a obra de arte uma resposta inútil do artista a sua experiência de mundo?

O objetivo desta dissertação, portanto, é investigar o caráter distintivo da criação artística, desde a *intuição* até a expressão à luz da filosofia bergsoniana. Para superar a ausência de um corpo teórico acabado sobre o tema, partiremos do que há em comum, e também nas diferenças, nas menções a arte, a natureza criadora da vida e a filosofia.

Para isto, o primeiro capítulo será dedicado a tese bergsoniana de teoria do conhecimento aliado a teoria da evolução da vida, a evolução criadora, e as alusões de Bergson a criação artística, buscando semelhanças e diferenças. Analisaremos também os caminhos distintos que arte e natureza percorrem no seu processo criador a partir do que Bergson elucida sobre *instinto*, *inteligência* e *intuição*.

No segundo capítulo nos dedicaremos a estratégias formais para que seja possível um artista criar: a *intuição*. Partindo do centro da filosofia bergsoniana, a *intuição da duração*, analisaremos convergências e divergências entre a *intuição* filosófica e a artística, a fim de compreender a apreensão da realidade movente expressa nas obras de arte. Nos debruçaremos também sobre a discussão entre seus comentadores da *intuição* como método, haja vista que para se chegar ao real, o artista precisa de um fio que o conduza. E, para além de intuir o espírito, o artista também necessita ir além de si mesmo, de sua interioridade, para encontrar-se com o âmago das coisas da vida, e para isto, refletiremos sobre a noção de simpatia.

O terceiro e último capítulo visa compreender a expressão artística, o jorro do espírito na matéria. Na filosofia bergsoniana, o artista surge como aquele que intui e expressa a realidade movente numa criação material, a obra. Nos dedicaremos a analisar que, não sem esforço, não sem obstáculos, o artista também torna-se artífice quando fabrica e organiza aquilo que intuiu para que outros também possam perceber, assim como ele, a vida em sua profundidade e vitalidade. Nos debruçaremos também sobre o problema dos limites da linguagem e a melhor forma de expressar uma realidade que dura, a saber, a poético metafórica. Analisaremos em que medida cada obra de arte é um diferente jorro que a vida tomou, lhe outorgando não só o status de expressão de uma certa *duração* mas também uma individuação ou autonomia. Será através deste olhar para a criação que trataremos sobre o sentimento estético proposto por Bergson, que sugerido pelos artistas, consegue imprimir nos demais uma percepção sensível do mundo. E por fim, analisaremos algumas obras de arte buscando na produção artística alguma afinidade e pertinência das reflexões de Bergson acerca da arte.

1. PRIMEIRO CAPÍTULO | O CRIAR: ARTE E NATUREZA

“Poderíamos dizer acerca da vida, como acerca da consciência, que ela cria algo a cada instante.” (BERGSON, 2010, p.31)

1.1. A colocação do problema | Evoluir é criar

Em um livro difícil de ser encontrado, *Arquitetura (2006)*, o autor menos conhecido do projeto de Brasília, Lúcio Costa, resgata a criação do plano piloto por ocasião do concurso para construção da nova capital do Brasil. O arquiteto e urbanista pede desculpas a direção da Companhia Urbanizadora e a Comissão Julgadora pois não pretendia competir já que não possuía escritório nem condições técnicas para execução, mas gostaria de sugerir um projeto. Em suas palavras, “apenas me desvencilho de uma solução possível, que não foi procurada mas surgiu, por assim dizer, já pronta.” (COSTA, 2006, p. 117) e ele continuou na justificativa, “se a sugestão é válida, estes dados, conquanto sumários na sua aparência, já serão suficientes, pois revelarão que, apesar da espontaneidade original, ela foi, depois, intensamente pensada e resolvida;” (Ibidem) Disto se segue a explicação de todo seu projeto, desde o tomar posse do espaço formando uma cruz, a pensar a cidade como organismo cuja ordem e vida promoveriam cultura e eficiência, a criação de seus eixos monumentais para denotar sentido e importância, a relação com a natureza, até as quadras de moradia e de comércio e os nomes das praças e ruas. Depois de toda uma detalhada e nitidamente pensada descrição com 23 tópicos, o urbanista termina enaltecendo a simplicidade e clareza da solução do projeto que viria a ser reconhecido mundialmente.

Salta aos olhos o impulso inicial do urbanista, a inovação de sua criação, o esforço para elaborar, organizar e fabricar, o que intuiu em um projeto possível de ser realizado materialmente e, até um certo desapego ao resultado da concorrência, desde que ao menos conseguisse expressar a ideia que lhe surgira “já pronta”. (Ibidem).

Mas afinal, o que é esse avanço e inovação promovidos pelo espanto inicial de um artista? Quantos são os relatos, ao longo da história, em que um ato criador mudou os rumos não só na arte, mas também na filosofia e na ciência, ao propor uma novidade? Na filosofia de Bergson, a realidade está sempre mudando, sempre em movimento, e por isso, é necessário criar para continuar adaptando esse impulso vital em materialidades. O que se segue é que

todo ato criador, e portanto também a criação artística, possuem um caráter distintivo em sua filosofia. Brasília, uma cidade inventada, à sua maneira e por seu turno, instaurou novidade, abalando nossas concepções de arquitetura e urbanismo ao nos fazer ultrapassar os limites da relação com o espaço.

Alegar-se-a em vão que esse salto adiante não supõe atrás dele nenhum esforço criador, que não há aqui uma invenção comparável à do artista. Fazê-lo seria esquecer que a maior parte das grandes reformas realizadas pareceram ser irrealizáveis no início e que, com efeito, o eram. Elas só podiam ser realizadas em uma sociedade na qual o estado de alma já tivesse sido aquele que elas deviam induzir por meio de sua realização. Contudo, havia um círculo do qual não escaparíamos se uma ou várias almas privilegiadas, tendo dilatado nelas mesmas a alma social, não o tivessem rompido, arrastando a sociedade atrás de si. Ora, eia o milagre mesmo da criação artística.[...] (BERGSON, 2005, p.1038)

Para Bergson, nós podemos conhecer a vida de duas maneiras, olhando de fora e descrevendo suas inúmeras partes ou adentrando no seu âmago e constatando a simplicidade e imprevisibilidade com que a evolução continuamente ocorre. Essa última é o que explicaria a criação, a novidade, o espanto dos visionários artistas, filósofos e cientistas que mudaram a história, tese que foi elaborada principalmente em sua obra *A evolução criadora* (2010) onde o filósofo propõe um encontro entre essa teoria de conhecimento e a sua teoria sobre a vida.

A vida procede desde um impulso inicial, *elã vital*, que ganha direções diferentes a medida que avança no tempo, enquanto enfrenta os obstáculos de adaptação a uma matéria que quer permanecer a mesma. Com efeito, Bergson se opõe as teses de que a vida vai se adaptando acidentalmente as circunstâncias numa seleção natural, *mecanismo*, e também a de que já existe um plano com tudo dado que a evolução vai cumprindo, *finalismo*. Ele argumenta que há uma inventividade que já está contida na evolução como virtualidade, e que de fato, não são as circunstâncias externas as causas da evolução, pois “dissimula-se uma causa interior. A evolução do ser vivo, como a do embrião, implica um registro contínuo da *duração*, uma persistência do passado no presente.” (BERGSON, 2010, p. 21)

A vida, desde suas origens, é a continuação de um só e mesmo elã que se dividiu entre linhas de evolução divergentes. Algo cresceu, algo se desenvolveu por uma série de adições que foram todas elas criações. É exatamente esse desenvolvimento que levou a se dissociarem as tendências que não podiam crescer além de um certo ponto sem se tornarem incompatíveis entre si. (Ibidem, p. 58)

As dissociações, os desdobramentos que a vida se lança denotam, para Bergson, uma presença de várias tendências opostas no *elã vital* que uma hora se atualiza, outra se retrai, e justamente por isso, a criação não se dá de forma infinita e ilimitada, porque a força com que avança é restringida pelo movimento inverso. Colocando em outros termos, é como se a vida quisesse ir longe mas quando se depara com a matéria, cede, se contem, se adapta, tomando diversas direções, por vezes contrárias ao próprio movimento da vida, mas que isto só é possível porque todas estas tendências já eram possibilidades no virtual.

O movimento evolutivo seria coisa simples, seria coisa rápida determinar sua direção, se a vida descrevesse uma trajetória única, comparável a de uma bala maciça lançada por um canhão. Mas lidamos aqui com um obus que imediatamente explodiu em fragmentos, os quais sendo eles próprios espécies de obuses, explodiram por sua vez em fragmentos destinados a novamente explodirem e assim por diante, durante muito tempo. (Ibidem, p.107)

A natureza e sua diversidade de espécies e indivíduos resulta desta tensão entre a matéria e o impulso da vida. Ao resistir ao *elã*, a matéria é ao mesmo tempo aquilo que possibilita e o que limita a realização da vida, atualizando aquilo que antes estava somente na virtualidade. Ou seja, “a vida seria impossível se o determinismo a que a matéria obedece não pudesse afrouxar seu rigor.” (BERGSON, 1989, p. 13)

Imaginemos que, em vez de se mover no ar, minha mão tenha de atravessar uma quantidade de limalha de ferro que se comprime e resiste à medida que progride. Em um determinado momento minha mão terá esgotado o seu esforço e, nesse momento preciso, os grãos de limalha ter-se-ão justaposto e coordenado em uma forma determinada, exatamente a da mão que se detém e de uma parte do braço. (Ibidem, p.103)

Nesse exemplo, a limalha de ferro evidencia a matéria que resiste ao impulso da vida, um obstáculo que possibilita a criação de diversas formas. Ou seja, parafraseando Bergson, a vida é ação sobre a matéria, criando formas imprevisíveis e inéditas, já que o tempo avança. Para o filósofo, a consciência por um hábito, tende a se fixar nessas formas numa tentativa de solucionar as adversidades que surgem quando lidamos com a espontaneidade e imprevisibilidade da realidade, mas isto nos impede de ver que a vida cria continuamente, que muda a todo instante.

Todas as fotografias de uma cidade, tomadas de todos os pontos de vista possíveis, poderão se completar indefinidamente umas às outras, porém não

equivalem nunca a este exemplar em relevo que é a cidade por onde caminhamos. (Ibidem, p. 14)

Nosso hábito de pensar a vida procede como estas fotografias de uma cidade, estagnamos a realidade, compartimentamos para compreendê-la, mas ao fazer isto, deixamos escapar aquilo que é vital, sua continuidade. Ou seja, conhecemos a vida através de esquemas e não em sua fluidez e integridade. A consequência desta nossa incapacidade de apreender a realidade como algo fluído é a estagnação da nossa percepção sobre a vida e sobre nós mesmos.

Porém a consciência quando cria algo novo, quando ultrapassa os esquemas do cotidiano, se assemelha ao impulso criador da vida, de tal maneira que, muitas são as alusões de Bergson à consciência artística para ilustrar como a evolução da vida se dá por criação. Vejamos o seu célebre exemplo da criação de um olho pela natureza. Para Bergson, explica-se a formação de um olho descrevendo as inúmeras partes que o compõem e suas funções. Mas isto é uma mera análise que nunca se aproxima do ato simples da natureza ao criá-lo ou ao fato simples que é a visão – eu abro os olhos e vejo. Assim também é a criação de um artista:

Se pudéssemos entrar em comunicação imediata com as coisas e nós próprios, julgo bem que a arte seria inútil, ou melhor, todos seríamos artistas, porquanto nossa alma vibraria então continuamente em uníssono com a natureza.” (BERGSON, 2006, p.149)

Uma criação artística será bem-sucedida na justa medida em que no processo de sua criação conseguiu expressar num ato simples o inédito, resultado da coincidência da consciência do artista com o *elã vital*. Portanto, nessa doutrina filosófica, a arte se aproxima da vida sendo uma possibilidade de conhecê-la com maior profundidade e simplicidade. Resta-nos saber se esta coincidência com o *elã* impacta somente o processo criador ou também a própria obra. Ou seja, uma obra de arte é semelhante a criação da vida, a própria natureza? A arte imita a vida? A obra do artista, na filosofia bergsoniana, ganha status de verdade, de realidade? Ela é o próprio *elã vital* expresso na matéria?

Seja ainda um personagem de romance do qual me contam aventuras. O romancista poderá multiplicar os traços de caráter, fazer seu herói falar e agir tanto quanto lhe aprouver; nada disso irá valer o sentimento simples e indivisível que eu experimentaria caso coincidisse por um instante com o próprio personagem. Então, parecer-me iam fluir naturalmente, como que da fonte, as ações, os gestos e as palavras. (Ibidem, p.185)

Ao que aparece, levando em conta as inúmeras menções de Bergson à criação na arte e na natureza, no âmbito da criação artística o *elã* procede com mais intensidade do que em outras ações humanas, porém não sem esforços. No artista, por ter um certo desprendimento as questões práticas da vida, a consciência não se aprisiona tanto aos esquemas e formas já estabelecidas, e por isso consegue ultrapassar a percepção comum, como nos mostra a poetisa Adélia Prado (1991, p.31) neste trecho do poema *Paixão*, “De vez em quando Deus me tira a poesia. Olho pedra, vejo pedra mesmo.” Entretanto, a vida, sem qualquer tipo de aprisionamento, vence os obstáculos, jorra espontaneamente, criando as formas da natureza.

A arte, na filosofia bergsoniana em particular, promove uma percepção expandida da vida, uma superação do senso comum, de tal maneira que revela-se um parâmetro de como intuir a realidade, nos fazendo ultrapassar o conhecimento que temos de nós mesmo e do contínuo devir da vida. Podemos dizer que na arte, a criação gera as obras artísticas, e na vida, as diferentes formas na natureza.

Para além do artista superar o comum para conhecer essa realidade que está sempre mudando, Bergson aponta também para a dificuldade de expressá-la. Por isso o filósofo alerta que há sempre um descompasso entre a realidade que muda o tempo todo e as fôrmas que utilizamos para compreendê-la, pois a vida não cabe em molduras. “Em vão enquadraremos o vivo em tais e tais molduras. Mas todas as molduras se quebram, pois são estreitas demais, rígidas demais, sobretudo para o que queremos colocar nelas.” (BERGSON, 2010, p. 8).

A linguagem tem seus limites, pois ao tentar enquadrar a vida em conceitos, em símbolos, deixamos de fora o que ela tem de único, já que é característica de toda linguagem simbólica reforçar o que há em comum entre o objeto representado e as outras coisas ao redor. Essas limitações, na arte, resultarão num esforço contínuo do artista de elaborar sua criação com a expressão mais apropriada. Lembramos novamente o relato do arquiteto Lúcio Costa na criação de Brasília, muito semelhante as menções a outros grandes artistas feitas por Bergson ao longo de sua obra:

O que há de mais construído, de mais sabiamente engendrado do que uma sinfonia de Beethoven? Mas ao longo de todo o seu trabalho de arranjo, de rearranjo e de escolha, que se desenvolvia no plano intelectual, o músico regressava a um ponto situado fora deste plano para aí buscar a aceitação ou a recusa, a direção, a inspiração: neste ponto alojava-se uma indivisível

emoção que a inteligência auxiliava, sem dúvida, a explicitar em música, mas que era mais do que música e mais do que inteligência (BERGSON, 2005, p.268)

Diante de tamanha tarefa, essa, a da arte, Bergson deixou uma lacuna ao não formular um conjunto sistemático de ideias acerca da criação artística, sendo um debate comum entre seus comentadores a possibilidade ou não de uma estética bergsoniana. A título de preâmbulo, a questão estética não será nosso objetivo. Nos dedicaremos, no escopo desta dissertação a refletir sobre a criação artística enquanto ela se faz, percorrendo desde a *intuição* até a expressão. Atravessaremos portanto, ao longo desta dissertação, o desafio de refletir sobre a arte, dentro de um universo teórico que não propõe conceitos, nem se fundamenta em pensamentos habituais, interessando mais como, o que e porque o artista intui. Como é a expressão da arte? Como ela nos faz ir além de nós mesmos coincidindo com uma percepção sensível e expandida do mundo? A criação artística é um correlato da criação da vida? E será a arte essencial para a evolução da consciência humana?

1.2. A arte imita a vida | O ato criador

Dizer que a arte imita a vida, referindo-se a expressão material da criação, a obra, nos leva a concluir que a imitação do artista é uma representação daquilo que ele apreendeu da natureza. Ou seja, que naquele instante, estagnado o fluxo contínuo da vida, o artista fixou algo da natureza que será representado na arte. Que um quadro de Monet, por exemplo, é uma mera representação de um jardim em Giverny. Pressuposto que vai na contramão da doutrina bergsoniana de contínua criação de novidades.

Outra coisa bem diferente é dizer que a artista imita o próprio ato criador da vida, pois é um participante da evolução criadora, não mais um mero imitador de algo que já existe, mas sim criador de algo novo, inédito. Dito deste forma, o jardim e a pintura de Monet, por exemplo, são coisas diferentes mas que se aproximam na expressão justamente porque ambos são criações que nos remetem a realidade.

Ao longo de sua obra *A evolução criadora* (2010), Bergson aponta o movimento simples que a vida faz ao criar devido à necessidade de adaptação do espírito a matéria. Em contrapartida, alerta para a complexidade originada pela compreensão intelectual de todas as

coisas, de tal maneira que uma representação - a imitação da mera expressão material - demonstra-se sempre múltipla, complexa e sem precisão, enquanto que um ato criador, seja da vida ou mesmo do artista, aproxima a criação do real com simplicidade e unidade.

Voltemos ao exemplo do olho. Do ponto de vista de quem vê, é um ato simples que requer somente abrir os olhos, enquanto que do ponto de vista do intelecto humano, a visão é o resultado de uma complexidade de estruturas, como córnea, íris, cristalino, etc, de funcionamentos distintos. Em outro momento, Bergson exemplifica o quanto é simples o ato de acenar para quem levanta a mão, mas para quem for descrever o movimento, olhando de fora, isto se tornará uma mensuração infinita da posição do braço no tempo e no espaço.

Assim, Bergson destaca, quanto mais distante do ato criador original mais necessitaremos de subdivisões, representações, relações entre partes, “pois a mesma indivisibilidade do real continua a planar sobre a crescente multiplicidade dos elementos simbólicos em que a decompôs a dispersão da atenção” (BERGSON, 2010, p.215). A complexidade demonstra então uma tentativa de reconstruir, de copiar, de imitar, de representar algo que a vida criou num ato simples.

Tanto mecanicismo quanto finalismo [...] atribuem à natureza o mais formidável dos trabalhos de Hércules, pretendendo que ela tenha elevado até o ato simples de visão uma infinidade de elementos infinitamente complicados, quando, afinal, a natureza não teve mais dificuldade em fazer o olho do que eu tenho em erguer a minha mão. O seu ato simples dividiu-se automaticamente numa infinidade de elementos que se acharão coordenados a uma ideia única, tal como o movimento da minha mão deixou de lado uma infinidade de pontos que satisfazem a mesma equação” (Ibidem, p.116)

O processo criador da arte, na filosofia bergsoniana, vai na contramão de uma pretensa representação. Bergson demonstra isto no exemplo do processo de criação da pintura. Ele comenta que se quisermos imitar um quadro de um artista poderíamos reconstruí-lo em mosaicos, dividir sua superfície em pequenas partes e quanto mais subdivisões mais facilmente poderíamos copiá-lo. Mas isto não nos levaria a *intuição* original do artista, sequer a emoção impressa em suas pinceladas, a emoção criadora. Estaríamos complicando um processo que para o artista foi um ato simples com o pincel, a tela e a composição das cores. Estaríamos meramente imitando, representando algo que já existe.

Um artista de gênio pintou uma figura sobre a tela. Podemos imitar seu quadro com pastilhas de mosaico multicoloridas. E reproduziríamos tanto melhor as curvas e as nuances do modelo quanto menores, mais numerosas, mais variegadas no tom forem nossas pastilhas. Mas seria preciso uma infinidade de elementos infinitamente pequenos, apresentando uma infinidade de nuances, para obter o exato equivalente dessa figura que o artista concebeu como uma simples e quis transportar em bloco para a tela, e que é a obra tanto mais consumada quanto mais aparece como a projeção de uma intuição indivisível. (Ibidem, p.98)

A obra artística, nesse caso, retomando o exemplo de Monet, não é mais um jardim de Giverny e sim uma expressão da emoção criadora do pintor francês ao intuir aquela realidade. Como nos diz Leopoldo e Silva (1994, p. 324), “o ‘mundo’ do artista reflete o mundo real na medida que a essência do mundo real é criação, e a arte, no que tem de atividade (produção), é recriação do movimento criador.” Assim como a vida, a criação artística, instauradora de novidade, cria a partir da apreensão do *elã vital*, gerando formas inéditas e atualizadas no tempo sempre em marcha. Somente quando há este encontro com a realidade continua é que ocorre o espanto original do artista, algo que poderíamos chamar também de inspiração.

Que a música exprima a alegria, a tristeza, a piedade, a simpatia; somos a cada instante aquilo que ela exprime. Não somente nós, mas muitos outros, mas também todos os outros. Quando a música chora, é a humanidade, a natureza inteira que chora com ela. Na verdade, ela não introduz tais sentimentos em nós. Antes, somos nós que somos introduzidos neles, como transeuntes que fossem empurrados para dentro uma dança. (BERGSON, 2005, p.108)

O movimento de diferenciação e instauração de novidades é possível pois a própria evolução vital procede assim desde seu *elã*, como dissemos, de maneira que o artista, coincidindo com a realidade e enfrentando os obstáculos da matéria para expressar sua inspiração, imita o processo criador da vida, o que impede que cada obra seja uma mera cópia de outra criação artística ou mesmo de outra forma da natureza. Assim, explica-se porque o Jardim de Giverny e a pintura de Monet são coisas diferentes. O primeiro é uma criação espontânea da natureza realizada numa certa composição entre espírito e matéria. A segunda é fruto de uma consciência que superou a percepção comum e por isso pode criar.

Este impulso, uma vez recebido, lança o espírito num caminho em que ele reencontra todas as informações que havia recolhido e outros detalhes ainda; este impulso se desenvolve, se analisa a si mesmo, em termos cuja enumeração prosseguiria infinitamente; quanto mais longe se vai, mais se descobre, jamais chegaremos a dizer tudo: e entretanto, se nos voltarmos bruscamente para o impulso que sentimos atrás de nós para apreendê-lo, ele escapa; pois não era uma coisa, mas uma incitação de movimento, e se bem podendo tornar-se indefinidamente extenso, é a própria simplicidade. (BERGSON, 1989, 142)

Portanto, quanto mais próximo de uma imitação do processo criador da vida o artista estiver, mais originalidade e simplicidade sua obra alcançará, e quanto mais distante, mais esforço para elaborar e expressar em uma obra de arte a emoção criadora. Como diz o crítico literário e comentador Thibaudet (1923, T.II, p.53) sobre a criação artística, “ela pode estar bem próxima do primeiro, como o *Satyre* de Victor Hugo, escrito inteiramente em quatro ou cinco manhãs de inspiração, ou ser muito próxima do último, como uma tragédia de Voltaire, feita aos centões.”

Quem quer que tenha se dedicado à literatura sabe a diferença entre aquela em que a inteligência foi deixada a si mesma e aquela que consume o fogo de uma emoção original, nascida de uma consciência entre o autor e seu tema, isto é, de uma intuição. (BERGSON, 2005, p. 114)

Assim o artista também toma conhecimento da sua criação através de sua obra. “Criação, que significa antes de tudo emoção” (Ibidem, p. 113), através da sua emoção criadora. Sempre deixando algo a ser revelado, nem tudo é dito, pois a obra sempre estará entre a realidade e a inspiração. A criação artística não é uma extensão da realidade ou da interioridade do artista, mas sim uma expressão que se desprende do criador e que só se conhece quando se realiza na matéria.

A música, os estados de felicidade, a mitologia, os rostos trabalhados pelo tempo, certos crepúsculos e certos lugares querem nos dizer algo, ou algo disseram que não deveríamos ter perdido, ou estão a ponto de dizer algo; essa iminência de uma revelação que não se produz é, quem sabe, o fato estético. (BORGES, 2007, p.11)

“Acredito que acabaremos por achar evidente que o artista cria o possível ao mesmo tempo que o real quando executa a sua obra.” (BERGSON, 2006, p.118). O artista também lida, assim como a vida e a natureza criadora, com as tensões de querer ir além e reter-se na matéria e disso resulta a obra de arte. E essa realização para o artista, em Bergson, é

comparável com uma *alegria divina*, não se reduz aos sentimentos ou sequer procura elogios.

A expressão da emoção criadora, quanto mais próxima da *intuição* original do artista mais lhe concederá segurança sobre a excelência da sua obra quanto sua vitalidade, de tal maneira que quando não há o êxito o artista acaba por recorrer a aprovação externa. Ou seja, para o artista, sua criação, como máxima expressão de sua *intuição*, é o que basta e quando sua obra não apresenta este caráter vital, ele a cerca da admiração e validação dos outros.

Mas aquele que está certo, absolutamente certo, de ter produzido uma obra viável e durável, este não tem mais nada a fazer com os elogios e sente-se acima da glória, porque é criador, porque o sabe e porque a alegria que experimenta é uma alegria divina. (BERGSON, 2006, p.118)

É importante ressaltar que, para o filósofo da *duração*, nós só criamos porque somos livres para tal. A consciência se liberta das convenções do cotidiano e por isso é capaz de criar. Na parte final do seu primeiro livro, a saber, *Ensaio sobre os dados imediatos de consciência* (1959), Bergson desenvolve suas considerações sobre a liberdade. Para entendermos o processo criador como um exercício de liberdade do artista, precisaremos portanto empreender uma certa investigação sobre a diferença entre a noção de liberdade em Bergson e sua crítica ao conceito tradicional que para ele, ora decai para um determinismo, ora para livre arbítrio.

1.3. O salto metafísico | Consciência e liberdade

Numa conferência de 1911 intitulada *A consciência e a vida* (2006), Bergson apresenta o que para ele seria uma direção para se pensar a consciência. Sem jamais defini-la, ele nos alerta, “toda consciência é, pois, memória. (...) É o traço de união entre o que foi e o que será, uma ponte entre o passado e o futuro” (BERGSON, 2006, pg.71) e que parece “verossímil que a consciência, originalmente imanente a tudo o que vive, se entorpece quando não há mais movimento espontâneo e se exalta quando a vida se apoia na atividade livre.” (ibidem) No ser humano, a consciência é evidente em momentos de liberdade e espontaneidade, mas se retira quando no automatismo e na alienação. Isto acontece porque, segundo Bergson, temos um excelente órgão de escolher: o cérebro, evoluído dessa forma a partir das diferenciações do *elã*. Assim, somente na consciência humana, justamente pela possibilidade de escolher, é que torna-se possível a liberdade e a criação.

A liberdade em Bergson não aparece como uma decisão a ser tomada entre duas possibilidades, onde uma opção prevalece devido a sua força. Se fosse assim a ação humana nunca seria realmente livre, mas sempre sujeita a lógica da matéria – entre duas possibilidades concretas restaria ao ser humano escolher uma. Ao contrário disto, o *ato livre* é uma consequência de quando nossas escolhas refletem a totalidade de nosso Eu, de modo que criamos sempre nossas decisões, hábitos, intenções, e a nós mesmos. E nesse sentido, um homem livre aproxima-se do homem criador. “Somos livres quando nossos atos emanam de toda nossa personalidade, quando a exprimem, quando com ela tem a indefinível semelhança que por vezes se encontra entre a obra e o artista.” (BERGSON, 1959, p.129). O que nós somos persiste na *duração* por um ato de liberdade. Vamos moldando a matéria nesse embate entre perdurar e parar diante de seus obstáculos. Quanto mais superamos as barreiras, mais inserimos liberdade. O que se segue é que o ser humano que visa, em um *ato livre*, expressar ele mesmo e o que intuiu, precisará criar.

Artesãos de nossa vida, até mesmo quando o queremos, trabalhamos continuamente na modelagem, com a matéria que nos é fornecida pelo passado e pelo presente pela hereditariedade e pelas circunstâncias, de uma figura única, nova, original, imprevisível como a forma dada à argila pelo escultor. (BERGSON, 2006, p. 106-107)

De certo que quem somos escoa na *duração*. É impossível antecipar a nós mesmo ou o mundo antes do ato criador. Worms (2010, p.95) comenta sobre o *ato livre* exposto em Bergson da seguinte maneira, “há pois, entre o ato e eu, uma relação de duplo sentido: o ato livre remete à integralidade do eu como a seu sentido, mas a um eu que não existia antes de produzir esse ato. O ato livre tem esse duplo privilégio, por sua profundidade, de refletir o conteúdo de toda nossa história e, por sua atividade, de revelar seu princípio a nós mesmos e ao mundo.” Desta maneira, todo ato livre carrega consigo um ineditismo para a criação, à medida que retira véus de uma *duração interna*, a nossa ou das coisas da vida.

(...) Se eu procuro no fundo do meu eu o que há de mais uniforme, constante e durável, encontro uma outra coisa. (...) é uma sucessão de estados dos quais cada um anuncia o que virá e contem o que lhe precede. Na verdade, eles não constituem estado múltiplos que tão logo eu tenha por eles passado, eu possa olhar pra traz e observar os rastros deixados por eles. Enquanto eu os experimentava eles estavam tão solidamente organizados, tão profundamente animados de uma vida em comum que eu não saberia dizer onde qualquer um deles termina e onde outro começa. Na realidade, nenhum

deles começa, nem termina: todos eles se prolongam uns nos outros.
(BERGSON, 1989, p.6-7)

Alinhado com este pensamento, o comentador Lapoujade (2013, p. 45) reforça, acerca da relação entre a liberdade e a criação em Bergson, que “ser livre é expressar quem se é, um ato livre é um ato criador de si mesmo e do mundo, de tal maneira que todo ato criador é um *ato livre*.” Um homem livre é análogo ao artista, na medida em que escapa do aprisionamento da *duração* em representações e expressa sua visão sensível do mundo. Worms (2010, p.95) nos diz que “é somente quando o pintor pinta ou quando o homem agente age, que ele poderá também tomar consciência da natureza ativa ou criadora de seu eu.” Por fim, todo artista é também, e necessariamente, um homem livre e por isso cria sua obra de arte.

O trabalho do artista de imitar o movimento criador da vida vai além de superar a percepção comum para reafirmar sua liberdade de ser. Exige também uma inversão do pragmatismo com que lidamos com as coisas ao nosso redor, o que resulta numa necessária resignificação das formas já utilizadas para expressar o real. O artista, na vida com o inédito e imprevisível, utilizando-se dos objetos da vida que tem em mãos, necessita escapar das soluções prontas, das formas ultrapassadas, da massificação de significações para expressar em obra sua criação. Sobre isto Lapoujade comenta (2013, p. 45), “não podemos compreender a concepção da liberdade em Bergson sem primeiro medir a que ponto o sistema da vida social em nós se opõe a toda forma de expressão (estética ou ética). Somos impedidos de agir livremente apenas na medida em que somos primeiramente impedidos de expressar totalmente.”

Todo ato criador, em Bergson, antagoniza com o determinismo, com o ultrapassado, com a fixidez e a imobilidade, seja na nossa interioridade, seja na arte. “A criação de um mundo é um ato livre e a vida, no interior do mundo material, participa dessa liberdade” (BERGSON, 2010, p.269). O processo criador traz a marca do inédito, do imprevisível, daquilo que não foi dado de antemão. É por isso que o artista não teria como pré-dizer sua obra antes de criá-la. “É o próprio ato ao se realizar, por mais que realize algo desejado e por conseguinte, previsto, nem por isso deixa de ter sua forma original.” (BERGSON, 2006, p.84)

Bergson rebate a ideia de que as obras de arte podem ser previstas, pois isto seria cair nas ilusões da inteligência, ou seja, seria pensar na *duração* como algo imóvel que repete-se

com o passar do tempo através de formas já conhecidas. Dizendo de outra forma, o artista não persegue uma inspiração e tenta imitá-la, como se já houvesse uma imagem dada daquilo que ele almeja criar. Dentro da filosofia bergsoniana podemos inferir que mesmo que o artista, esboce, planeje, elabore expressões para o intuir, nada antecipará a imprevisibilidade do espanto da obra acabada. Ao fim e ao cabo, a obra somente quando realizada é que revela sua inventividade. Ele necessita trabalhar inserindo continuamente sua liberdade na obra enquanto ela se faz.

Nossa consciência e o universo duram, mudam o tempo todo e torna-se impossível prever em quais direções o *elã vital* jorrará. “O universo dura. Quanto mais aprofundamos a natureza do tempo, melhor compreendemos que *duração* significa invenção, criação de formas, elaboração contínua do absolutamente novo.” (BERGSON, 2010, p.12). A natureza espontaneamente se cria, já o artista cria por liberdade.

Resta-nos agora empreender uma reflexão mais profunda sobre o que é isto que a vida, e principalmente a consciência libertada dos grilhões das convenções, alcançam no *elã*, ponto central da filosofia bergsoniana, a *intuição da duração*. Tendo em vista que elucidando-se essas noções chaves da filosofia bergsoniana também criaremos condições de investigar o caráter distintivo da criação artística para Bergson.

De fato, como nos alerta Leopoldo e Silva (1994, p.35, grifos do autor), “Bergson esclarece a precedência do tema da *duração* sobre o da *intuição* e no qual é posta como ‘*deformante*’ uma interpretação de sua filosofia que não leve em conta esta precedência.”

No meu entender, qualquer resumo dos meus pontos de vista os deformará no seu conjunto e os exporá, por isto mesmo, a muitas objeções, se não se coloca primeiramente e não volta sempre àquilo que considero como o centro de minha doutrina: a *intuição da duração*.” (HOFFDING apud LEOPOLDO E SILVA, 1994, p.35)

Ou seja, é a partir da origem de sua filosofia que Bergson indica o movimento de reflexão sobre sua doutrina. Nas cartas trocadas com Hoffding (HOFFDING apud LEOPOLDO E SILVA, 1994, p.35), ele diz “O ponto de onde parti e para onde constantemente voltei.” E mesmo que o filósofo não tenha se debruçado sobre uma teoria da arte, como já dissemos, é a partir da *duração* e das diferentes direções que jorram a arte, a natureza, e a metafísica que se

abre a possibilidade de percorrermos o caminho de considerações sobre a experiência da consciência na criação artística.

A matéria divide efetivamente o que se só era virtualmente múltiplo e, nesse sentido, a individuação é, em parte, obra da matéria e, em parte, o efeito do que a vida carrega em si. É assim que de um sentimento poético, se explicitando em estrofes distintas, em versos distintos, em palavras distintas, pode-se dizer que ele continha esta multiplicidade de elementos individuados e que, no entanto, foi a materialidade da linguagem que a criou. [...] Mas, através das palavras, dos versos, das estrofes, corre uma inspiração simples que é o todo do poema. Assim, entre esses indivíduos dissociados a vida ainda circula: [...] como se a unidade múltipla da vida, lançada no sentido da multiplicidade, fizesse o máximo de esforço para se retrair sobre si mesma. (BERGSON, 2010, p.687)

A vida evolui porque cria. E cria porque o impulso inicial quer continuar. Vai vencendo os obstáculos no meio do caminho, se diferenciando, se individualizando, e, por última instância, durando. Assim na vida, assim na consciência artística que, por não ser espontânea, recorre a liberdade para manter-se fluindo.

1.4. O fluxo contínuo da vida | A duração

Citando novamente a conferência de 1911, *A Consciência e a Vida*, a qual foi incluída posteriormente na *Coleção Os Pensadores* (1989), Bergson afirma estar convencido de que a realidade é movente. Na visão do filósofo, a vida em sua essência é movimento, é algo que dura, quando tentamos segurá-la com as mãos, ela nos escapa. E, se quisermos responder questões como: “De onde viemos? Que somos? Para onde vamos?” (BERGSON, 1989, p.69) o filósofo afirma existir só uma maneira: “é colocar-se em marcha.” (Ibidem)

A consciência, em seu percurso evolutivo, se acomodou em blocos, em estados da matéria, para agir e sobreviver. Mas esta espécie de prisão do *espírito*², não corresponde a realidade e, inclusive, pode ser ultrapassada. A medida que nos colocamos novamente no rio da vida, a consciência passa a ter acesso aos dados imediatos do real, assim como comenta

2 Bergson, em sua conferência *A consciência e a vida* (1911), que depois veio a fazer parte da *Coleção Os Pensadores* (1989), desenvolve a noção de espírito e consciência. Segundo o filósofo, “Quem diz espírito diz, antes de tudo, consciência.” (1989, p.71). Mas alerta que isto não é uma definição mas sim, e somente, uma caracterização pelos traços mais aparentes, já que é “algo tão concreto, tão constantemente presente à experiência de cada um de nós.” (Ibidem)

Deleuze sobre Bergson (1999, p. 31), a vida como algo movente é “não somente experiência vivida; é também experiência ampliada, e mesmo ultrapassada.”

“Se eu desejo preparar um copo de água açucarada, devo esperar que o açúcar se dissolva. Este pequeno fato é um grande ensinamento.” (BERGSON, 2006, p. 1262). No seu célebre exemplo do açúcar, o filósofo insere a importância da reflexão sobre o tempo como algo que dura. Qualquer instante estagnado do dissolvimento do açúcar gerará uma representação do que está acontecendo, mas nunca abrangerá toda contínua mudança do açúcar na *duração* de seu dissolvimento. O tempo do açúcar se dissolver no copo coincide, ou não, com o tempo do sujeito que observa, dependendo dele se deixar viver ou sucumbir a impaciência. Quando há convergência, um tempo não mensurável pelo relógio vem à tona, um tempo do espírito, a *duração*.

A noção-chave de *duração* é, portanto, a despeito das limitações da conceitualização já alertadas pelo filósofo, de importância capital em seu pensamento, como tarefa de superação da pergunta, constante na história da filosofia, sobre a realidade. De tal maneira que, como destacou o comentador Thibaudet (1923), “(...) toda a reflexão filosófica bergsoniana é um retorno à duração.”

[A duração] é a forma que toma a sucessão de nossos estados de consciência quando nosso eu se deixa viver, quando se abstém de estabelecer uma separação entre o estado presente e os estados anteriores (BERGSON, 1959, p.74-75).

A *duração* escoa por sua própria natureza, contendo um passado, que nunca deixa de existir, no presente, e apontando o que o futuro pode vir a ser. Colocando de outra forma, quando separamos passado, presente e futuro, estamos pensando, por força do hábito, naquilo que é útil para as convenções do cotidiano, mas na *duração*, a vida não se dá em blocos. Na realidade, não vivenciamos quando o presente virou passado ou quando o futuro já chegou.

[A duração] É (...) a continuidade indivisível e indestrutível de uma melodia em que o passado entra no presente e forma com ele um todo indiviso, o qual permanece indiviso e mesmo indivisível a despeito do qual aí se acrescenta a cada instante, ou antes, graças ao que aí se acrescenta.” (BERGSON, 2006, p.76/79)

Uma justaposição de blocos, de estados, não nos faria chegar na fluidez da *duração*. Seria como se, por exemplo, em um colar de pérolas, destacado por Bergson (1989, p.29),

pensássemos em cada uma das pedras, uma do lado da outra, que seriam os conceitos, e tentássemos uni-las pelo fio de uma teoria sobre a realidade. Mas nada solucionaria o fato de que entre uma pérola e outra existiria um vazio de algo que deixou algum momento de existir. Para o filósofo, esta é uma visão artificial e limitada da realidade, já que “a vida é (...) continuidade da transição, é a mudança ela mesma. Esta mudança é indivisível, ela é mesmo substancial (...) um ímpeto ininterrupto de mudança (...) sempre aderente a si mesma numa duração que se alonga sem fim.” (Ibidem, p.8-10).

Suponhamos que me são apresentadas, misturadas ao acaso, as letras que entram na composição de um poema, eu poderia tentar reconstituí-lo com elas, ensaiando diversos arranjos possíveis, como faz as crianças com as peças de um jogo de paciência. Mas não pensarei nisto nem por um instante, pois as letras não são partes componentes, mas sim expressões parciais, o que é coisa bem diferente. Esta é a razão pela qual, se conheço o poema, ponho imediatamente as letras em seus lugares e as ligo sem dificuldades por um traço contínuo, enquanto a operação inversa é impossível. (BERGSON, 1989, p.21-22)

Na ensaio de 1903, *Introdução a Metafísica*, adicionado depois na *Coleção Os Pensadores* (1989), Bergson propõe uma análise da *duração*, caso precisasse conceitualizá-la. Pela própria natureza do conceito, a solução seria propor dois pontos de vistas opostos na tentativa de recompor a *duração*. “Há, de um lado, uma *multiplicidade* de estados de consciência sucessivos, e, de outro, uma *unidade* que os liga.” (Ibidem, p. 28, grifo do autor). Para o filósofo, a realidade da vida é simples, mas quando vista de fora, acaba por se tornar complexa e muitas vezes em aparente contradição. “A duração será a *síntese* desta unidade e desta multiplicidade (...).” (Ibidem, grifo do autor). Colocando em outro exemplo:

Quando sigo com os olhos, no mostrador de um relógio, o movimento da agulha que corresponde às oscilações do pêndulo, não meço a duração, como parece acreditar-se; limito-me a contar simultaneidades, o que é muito diferente. Fora de mim, no espaço, existe somente uma posição única da agulha e do pêndulo, porque das posições passadas nada fica. Dentro de mim, prossegue-se um processo de organização ou de penetração mútua dos fatos de consciência, que constitui a verdadeira duração. (BERGSON, 1959, p. 77)

Quando nos fixamos nos ponteiros dos relógios, deixamos escapar a contínua mudança do tempo real, a *duração*. Adotamos uma justaposição, de instante em instante, do tempo, à

medida que ele avança no espaço percorrido. Esse é o equívoco gerado pela tendência habitual do pensamento de fixar tudo aquilo que é móvel, tudo aquilo que dura. Nós falamos que tudo muda o tempo todo, mas quando vamos agir na vida ignoramos a contínua mudança, adotando formas já conhecidas. A percepção comum que temos das coisas da vida, nos faz gerar equívocos, nos faz repetir fórmulas prontas e que não nos servem mais. Como diz Leopoldo e Silva (1996, p.143), “O que se dá entre os pontos e as posições, o processo pelo qual o objeto se move e muda, tornando-se seu evoluir temporal, isto não percebemos e são essas, para Bergson, as características mais profundas da realidade.”

Há aí uma certa interioridade ao falar daquilo que dura, pois é através da experiência interior que apreendemos a *duração* no sentido bergsoniano. A medida que a consciência se coloca na “duração geral, ela se desenvolve, evolui e engloba todas as coisas até chegar a uma duração interior.” (GUIMARÃES, 1989, p.21). Ou seja, se nos voltamos para a exterioridade, nossa experiência da vida será mediada por cristalizações, enquanto que no esforço de fazer a consciência voltar-se para ela mesma, nos colocamos na *duração* e sentimos internamente o fluir do tempo real. Bergson usa a imagem da sucessão de notas numa composição para traduzir a consciência da *duração*. “A vida interior é esta melodia” (BERGSON, 1989, p.106) cuja as diferenças de notas e instrumentos abolimos quando em contato com a contínua transição harmoniosa do som dentro de nós.

Quando passeio sobre minha pessoa, suposta inativa, o olhar interior de minha consciência, percebo primeiramente, como uma crosta solidificada na superfície, todas as percepções que lhe advêm do mundo material. Estas percepções são nítidas, distintas, justapostas ou justaponíveis umas às outras; elas procuram se agrupar em *objetos*. Percebo em seguida lembranças mais ou menos aderentes a estas percepções e que servem para interpretá-las; estas lembranças como que se destacam do fundo de minha pessoa e são tiradas para a periferia ao encontro das percepções que lhes se assemelham; são postas por mim sem que sejam absolutamente eu mesmo. E, enfim, sinto manifestarem-se tendências, hábitos motores, uma multidão de ações virtuais mais ou menos solidamente ligadas a estas percepções e a estas lembranças. Todos estes elementos de formas bem definidas me parecem tanto mais distintos de mim quanto mais distintos são uns dos outros. Orientados de dentro para fora, constituem, reunidos, a superfície de uma esfera que tende a expandir-se e perder-se no mundo exterior. Mas se me concentro da periferia para o centro, se procuro no fundo de mim mesmo o que é mais uniforme, mais constante, mais durável, eu mesmo encontro algo totalmente diferente. (Ibidem, p. 15, grifo do autor)

Para o filósofo, ao menos a realidade interior todos nós apreendemos por *intuição*, e não por simples análise, de modo que a interioridade é condição necessária para estarmos no mesmo compasso do fluxo da vida. “Podemos não simpatizar intelectualmente, ou melhor, espiritualmente, com nenhuma outra coisa. Mas simpatizamos, seguramente, conosco mesmo.” (Ibidem). Conseguimos intuir, ao longo da vida, a nossa própria pessoa fluir através do tempo e isto, para o filósofo, é uma evidência de que podemos expandir essa percepção alargada para todo o viver.

De certo que estas caracterizações da *duração* como devir nos remetem ao pensamento grego, precisamente a Heráclito (1947, p. 40) quando diz: “Não se pode entrar duas vezes no mesmo rio. Dispersa-se e reúne-se; avança-se e se retira”, ao que Bergson comenta no seu *Curso de Filosofia Grega* (2020, p. 75), “essa ideia de movimento, de mudança é de todas a mais obscura para nosso espírito. Não é a mudança o estado de uma coisa que é e que não é, que já não é o que era, que ainda não é aquilo que será, ideia fugidia para nosso espírito, o qual só se pode fixar sobre aquilo que é fixo e imobiliza as coisas pelo simples fato de pensar nelas?”

Para além da familiaridade do discurso, a realidade como contínuo devir, em Bergson, não aparece como algo a ser apreendido pelas diferenças, pela oposição, mas sim por uma coincidência com o próprio *elã vital*, a vida em seu fluir. Dentro deste universo filosófico, compreender a realidade por caracterizações e análises é um artifício da inteligência e ocorre quando nos colocamos externamente ao âmago da vida. Como notou Bento Prado Júnior, (1989, p.64), “a negação nada tem que ver com a diferença, ou seja, a feição peculiar do experimentado. O seco e o úmido são apreensíveis em si mesmos e jamais a apreensão de um indica a apreensão do outro.” Em seu ensaio *Introdução a Metafísica* (BERGSON, 1989, p.31, grifo do autor) Bergson afirma que “não existem *coisas* feitas, mas somente coisas que se fazem” (...), *toda realidade é, pois, tendência*”. Ou seja, supomos que a realidade do rio como rio é justamente, e somente, porque ele muda, assim como de quem se banha em suas águas. Numa nota de rodapé complementa “Como se pode comparar esta doutrina à de Heráclito?” (BERGSON, 1989, p.31)

Para Bergson, Zenão, na antiguidade, é quem melhor denuncia “as contradições inerentes ao movimento e à mudança” (BERGSON, 2006, p.8), questionando a credibilidade

dos dados sensíveis quando se trata de conhecer a realidade. Bergson dedica toda a última parte de sua obra *A Evolução Criadora* (2010) a uma maior análise da importância e do alcance dos argumentos de Zenão de Eleia.

No argumento da “flecha que voa mas repousa”, ao percorrer um certo espaço, em um certo tempo, ambos podem ser divididos infinitamente, de maneira que a flecha nunca chega ao seu alvo, porque sempre haverá um espaço e um tempo que ela ainda não percorreu. Bergson destaca que habitualmente, “quando chamamos o tempo, o espaço é que atende” (BERGSON, 1989, p 25). E que este equívoco é gerado quando colocamos o olho do intelecto em qualquer banalidade da vida. Em busca, portanto, de um mundo lógico e mensurável, acabamos por abandonar uma percepção expandida da realidade. Não se trata de negar a importância das ideias e conceitos e até mesmo das representações, como Bergson (BERGSON, 2006, p.145) destaca, “não contexto o valor dos bilhetes do banco. Mas assim como o bilhete não é outra que não uma promessa de ouro, assim também uma concepção vale apenas pelas percepções eventuais que ela representa.”

Colocada a *duração* nestes termos, chegamos a um ponto decisivo na filosofia bergsoniana. Já que não podemos recorrer a esquemas, análises, conceitos e representações para compreender o âmago das coisas da vida, e sequer nossa percepção comum alcança a contínua mudança de tudo, como podemos conhecer a realidade movente?

Como não ver que a essência da duração está em fluir, e que com o estável acoplado ao estável não se fará jamais algo que 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.(BERGSON, 2006, p. 7-8)

A consciência pode, segundo o filósofo, inverter o caminho que lhe aprisiona na eficaz adaptação as coisas, mas como diz Bento Prado (1989, p. 89): “(...) esse retorno da consciência a si mesma exige um vigoroso esforço de abstração, um longo itinerário. É árduo voltar a si para uma consciência que se acha mergulhada no universo da exterioridade, e que somente aí encontra os instrumentos de sua sobrevivência.” Porém, para além da irrevogável importância de adaptar-se ao conveniente e habitual, somente através deste esforço é que alcançamos o mais genuíno em nós e da vida.

Onde portanto se situa essa duração? Estará aquém, estará além do ponto matemático que determino idealmente quando penso no instante presente? Evidentemente está aquém e além ao mesmo tempo, e o que chamo meu “presente” estende-se ao mesmo tempo sobre meu passado e sobre meu futuro. (BERGSON, 2010, p.161)

A possibilidade de conhecer e expressar a realidade é evidenciada, segundo Bergson, na filosofia, a saber, a metafísica, e também na ciência e na arte, cada uma a seu modo e por seus motivos. “Pode-se dizer que a metafísica nasceu dessa necessidade de solucionar os equívocos, impasses e contradições a que a percepção comumente nos leva”, Bergson afirma na introdução da sua obra *O Pensamento e o Movente* (2006, p.8). Em outro trecho da mesma obra, destaca a importância da arte também como uma desveladora do real. “A que visa a arte, senão nos mostrar, na natureza e no espírito, fora de nós e em nós, coisas que não impressionam explicitamente nossos sentidos e nossa consciência?” (Ibidem, p. 151) E sobre a ciência, ele destaca: “estimamos que várias das grandes descobertas, ao menos daquelas que transformaram as ciências positivas ou que criaram novas ciências, foram outras tantas sondagens feitas na duração pura.” (BERGSON, 1989, p.34).

Com efeito, a vida, em sua contínua mudança, necessita estar sucessivamente criando novas realidades e novas possibilidades. “A duração revelar-se-á criação contínua, ininterrupto jorro de novidade.” (BERGSON, 2006, p. 105), afirma o filósofo. E tal qual a vida, filósofos, cientistas e, com destaque nesta dissertação, os artistas, também revelar-se-ão contínuos criadores, quando coincidindo com a fluidez do real.

O retrato terminado explica-se pela fisionomia do modelo, pela natureza do artista, pelas cores misturadas na paleta; mas mesmo conhecendo aquilo que o explica, ninguém, nem sequer o artista, teria podido prever exatamente o que viria a ser o retrato, visto que predizê-lo teria sido produzi-lo antes de ele ter sido produzido, hipótese absurda que destrói a si mesma. O mesmo se passa com os momentos da nossa vida cujo artista é cada um de nós. Cada um deles é uma espécie de criação.(BERGSON, 2010, p. 21)

A *duração*, como aparece em Bergson, nos faz inferir que o próprio filósofo fez um esforço para inverter o hábito do pensamento, e que toda sua obra visa expressá-la, criando metáforas, imagens poéticas, analogias, para que, como ele mesmo diz, através de uma convergência dessas imagens e de “esforço de intuição” (BERGSON, 1989, p. 29) possamos, também nós, coincidir com o que dura.

Um sistema filosófico parece, primeiramente, ergue-se como um edifício completo, de uma sábia arquitetura, onde tudo está disposto para que possamos alojar comodamente todos os problemas. (...) Pomos, pois mãos à obra: remontamos às fontes, pesamos as influências, extraímos as semelhanças, e acabamos por ver distintamente na doutrina aquilo que procurávamos: uma síntese mais ou menos originalmente das ideias em meio às quais o filósofo viveu. (...) Mas, na medida em que buscamos nos instalar no pensamento do filósofo em lugar de dar voltas em torno dele, vemos a doutrina se transfigurar. Primeiramente a complicação diminui. Depois as partes penetram uma nas outras. Enfim, tudo se concentra em um ponto único, do qual sentimos que poderíamos nos aproximar pouco a pouco, embora nunca possamos atingi-lo. (...) Esta é a razão por que [o filósofo] falou durante toda a sua vida. Não podia formular o que levava no espírito sem se sentir obrigado a corrigir sua fórmula, depois a corrigir sua correção: assim, de teoria em teoria, (...) ele só fez, (...) fornecer com aproximação crescente a simplicidade de sua intuição original. (Ibidem, p. 55-56)

A *intuição*, portanto, é o que nos faz ultrapassar os véus das aparências, de tal maneira que, como destaca Deleuze (1999, p. 10), “poder-se-ia dizer que a duração permaneceria tão só intuitiva, no sentido ordinário dessa palavra, se não houvesse precisamente a intuição como método, no sentido propriamente bergsoniano.” Bergson elaborou esse modo de conhecimento que não rodeia, que não analisa, mas que nos coloca em contato direto com o real assim que suas considerações sobre a *duração* foram tornando-se decisivas, como afirma em *O Pensamento e O Movente*. (2006, p. 112)

1.5. Os diferentes caminhos que a vida se lança | Instinto, inteligência e intuição

Bergson destaca, em *Introdução a Metafísica* (1989), que existem duas formas de conhecimento mais ou menos delineadas e aceitas pelos filósofos: uma que rodeia os objetos e outra que entra no seu interior. Sobre a segunda, a qual veio a chamar de *intuição*, o filósofo elaborará seu caráter distintivo como uma tarefa de superação de “problemas filosóficos insuperáveis”.(BERGSON, 1989, p.13) “A intuição é um método filosófico” (Ibidem, p.13) para se adentrar o absoluto das coisas da vida e coincidir com o real.

O nosso olho distingue os traços do ser vivo, mas justapostos uns aos outros e não organizados entre si. Mas escapa-lhe a intenção da vida, o movimento simples que corre pelas linhas, que as liga umas às outras e lhes dá sentido. É essa intenção que o artista visa aprender recolocando-se no interior do objeto por uma espécie de simpatia, eliminando, por um esforço de intuição, a

barreira que o espaço interpõe entre ele e o modelo.(BERGSON, 2010, p. 197)

Contudo, o filósofo não nos apresenta a *intuição* como uma habilidade superior ou autônoma, mas sim como um dos caminhos que o jorro da vida tomou para se adaptar as imposições da matéria, de tal maneira que, para refletir sobre essa possibilidade de adentrar no real e, em última instância, sobre a diferença entre a natureza criadora e a criação artística, faz-se necessário uma investigação sobre as outras direções divergentes e complementares, uma já sugerida no parágrafo inicial dessa seção, a *inteligência*, e a outra, o *instinto*.

Em *A evolução criadora* (2010), Bergson se dedica a elaborar de forma mais acabada a sua tese de que a *intuição* não se realiza sem a *inteligência*, que a *inteligência* sempre visa ir além dela mesma mas só consegue através da *intuição* e que o *instinto* tornando-se consciente acaba por intuir. Caminhos divergentes que a vida toma mas que se encontram intrincados de tal maneira que o filósofo afirma haver uma diferença de natureza entre eles e não de grau, como poderíamos concluir caso nos dedicássemos superficialmente sobre essas questões.

O autor que começa um romance põe no herói uma série de coisas às quais se vê obrigado a renunciar à medida que progride. [...] Mas a natureza, que dispõe de um número incalculável de vidas, não está sujeita a tais sacrifícios. Conserva as diversas tendências que com o crescimento seguiram direções diversas. Criou, com elas, séries divergentes de espécies que evoluíram separadamente. [...] No decurso do trajeto, as bifurcações foram numerosas, mas surgiram muitos becos sem saída, ao lado de duas ou três estradas largas. E dessas estradas, uma só, aquelas que sobe ao longo dos vertebrados até o homem, foi suficientemente larga para deixar passar livremente o grande sopro da vida. (Ibidem, p.118)

A evolução da vida procede desde um ponto, onde é possível encontrar uma harmonia entre as diversas tendências que se lançarão no futuro, criando formas sempre novas. “A unidade vem de uma *vis a tergo*: é dada no início como impulso, e não afirmada no fim como atrativo.” (Ibidem, p.121, grifo do autor) Desta forma, a evolução não se dará somente para frente, muitas vezes recua, desvia, regride, à medida que se depara com a resistência da matéria.

Assim, para que a vida continue criando e evoluindo, é necessário um fio condutor. Entretanto, estes esforços que a vida faz para se materializar não possuem definições nítidas, “são tendências, e não coisas feitas” (Ibidem, p.154) e portanto há muitas interpenetrações. O filósofo insiste neste ponto como algo de importância capital para, inclusive, uma

compreensão do porque encontramos vestígios de uma ou de outra forma de conhecer a vida nas diversas espécies e nas diferentes ações sobre a matéria.

No afã de obter da matéria o que é necessário para a sua sobrevivência, a vida procede instintivamente, encontrando o que lhe é apropriado, constrói, somente através de elementos organizados, um futuro que garanta que continue existindo. O *instinto*, ou *torpor*, é especializado pois visa uma adaptação determinada sobre um instrumento determinado, procede de maneira orgânica e direta. É a vida na sua forma mais primitiva tentando garantir sua continuação e proliferação, num automatismo que visa unicamente sobreviver. Um exemplo notável são as formigas que se estruturam com muita eficácia para se preservarem.

Somente no ser humano a *inteligência* toma posse de si mesma como uma capacidade de fabricar objetos a partir de elementos da natureza que não estão organizados, analisando relações entre eles que favoreçam sua evolução. Bergson aponta que, o triunfo da *inteligência* no ser humano se dá “pela própria insuficiência dos meios naturais de que o homem dispõe para se defender contra os seus inimigos, contra o frio e a fome.” (Ibidem, p.161)

O mais perfeito dos *instintos* é acompanhado por algum traço da *inteligência*, haja vista que o mundo não é tão organizado como pensamos que é. E a *inteligência* também requer algo do *instinto* pois “amoldar a matéria bruta supõe já no animal um grau superior de organização, ao qual só pode ter-se elevado sobre as asas do *instinto*.” (Ibidem, p.161) Ou seja, para que haja *inteligência* para relacionar objetos desorganizados, faz-se necessário um nível de organização que só o *instinto* foi capaz de conceber.

É que inteligência e instinto, tendo começado por se interpenetrarem, conservam algo de sua origem comum. Nenhum dos dois se encontra jamais em estado puro. Dizíamos que na planta podem ser despertadas a consciência e a mobilidade do animal, nela adormecidas, e que o animal vive sob a ameaça constante de um encarrilhamento na via da vida vegetativa. As duas tendências, da planta e do animal, penetram-se tão completamente, de início, que nunca houve ruptura completa entre elas: uma continua a influir sobre a outra; por toda parte encontramos-las misturadas; é a proporção que difere. O mesmo vale para a inteligência e o instinto. Não há inteligência ali onde não se descobrem vestígios de instinto, não há instinto, sobretudo, que não esteja envolto por uma franja de inteligência.(...) Na realidade, só se acompanham porque se completam, e só se completam porque são diferentes, pois o que há de instintivo no instinto é de sentido oposto ao que há de inteligente na inteligência. (Ibidem, p. 153).

Um outro ponto muito importante é a capacidade de escolha que a *inteligência* presume, pois como se definiria quais relações são válidas para se chegar ao resultado necessário? Há aqui uma consciência. A prova disso é que ela surge “caso a efetivação do ato seja impedida ou dificultada por um obstáculo.” (Ibidem, p.162). Entretanto, Bergson também nos alerta sobre até que ponto o *instinto* também é consciente.

“A consciência de uma pedra que cai é uma consciência nula: a pedra não tem o menor sentimento da sua queda. Sucederá o mesmo com a inconsciência do instinto, nos casos extremos em que o instinto é inconsciente? Quando realizamos maquinalmente uma ação habitual quando o sonâmbulo representa automaticamente o seu sonho, a inconsciência pode ser absoluta.” (Ibidem)

A consciência, como vimos anteriormente, presume escolha. Na ação da pedra, assim como do sonâmbulo, não há uma outra ação possível, não há possibilidade de escolha, a consciência torna-se nula. Portanto, a *inteligência* está voltada para a consciência e o *instinto* para o inconsciente, de tal maneira que “a consciência do ser vivo é como a diferença aritmética entre a atividade virtual e a atividade real. Ela mede a distância entre a representação e a ação.” (Ibidem)

Ao longo da história da filosofia, Bergson comenta, o *instinto* e a *inteligência* surgem como formas de conhecimento. O *instinto*, como o que Kant chama de Imperativo Categórico, já a *inteligência*, Imperativo Hipotético. O primeiro nos diz: “eis o que é” (Ibidem, p. 168) o conhecimento inato de uma coisa. O segundo, de natureza intelectual, não atinge nada em particular, mas relaciona as coisas da vida, de tal maneira que pode, a partir daí, fabricar instrumentos artificiais.

Por nunca alcançar os objetos, somente suas relações, a *inteligência* acaba por limitar seu alcance. Enquanto que o *instinto* também não consegue ir tão longe já que não é apto a escolher, a especular. “Há coisas que só a inteligência é capaz de procurar, mas que, por si própria, jamais encontrará. Essas coisas, só o instinto as poderia encontrar, mas nunca as procura.” (Ibidem, p. 170)

Justamente por sempre buscar relacionar aquilo que já está posto que a *inteligência* deixa escapar o novo a cada momento. “Não admite o imprevisível. Rejeita tudo o que seja a criação” (Ibidem, p. 183). Mesmo quando não lida com a matéria bruta, procede

descontinuada. Já o *instinto* é moldado sobre as próprias coisas da vida. O *instinto* tornando-se consciente, portanto, pode nos levar ao próprio interior da vida, é o que Bergson chamará de *intuição*, “isto é, instinto tornado desinteressado, consciente de si próprio, capaz de refletir sobre o seu objeto e de o alargar indefinidamente.” (Ibidem, p.197)

Que não é impossível um esforço desse gênero, mostra-o já a existência, no homem, de uma faculdade estética ao lado da percepção normal. O nosso olho distingue os traços do ser vivo, mas justapostos uns aos outros e não organizados entre si. Mas escapa-lhe a intenção da vida, o movimento simples que corre pelas linhas, que as liga umas às outras e lhes dá sentido. É essa intenção que o artista visa apreender recolocando-se no interior do objeto por uma espécie de simpatia, eliminando, por um esforço de intuição, a barreira que o espaço interpõe entre ele e o modelo. É certo que essa intuição estética, como aliás a percepção externa, só atinge o individual. Mas podemos conceber uma procura orientada no mesmo sentido que a arte, e que teria como objeto a vida em geral, da mesma forma que a ciência física, seguindo até o fim a direção marcada pela percepção externa, prolonga em leis gerais os fatos individuais. (Ibidem, p. 197)

No artista é que a *intuição*, a possibilidade de conscientemente se aprofundar nas coisas da vida para vê-las como elas são e não conforme interesses particulares, se apresenta de forma mais natural. É por este caminho, dentre desse universo teórico, que abre-se a possibilidade de compreender a consciência artística e sua criação. A habilidade que o artista usa é o intuir.

Assim a questão da arte na filosofia bergsoniana aproxima-a a uma filosofia da natureza, pois é tão vital quanto a própria vida. Não sendo uma mera representação do que está posto, sequer uma vã expressão de estado de alma subjetivo ou de uma pretensa e arbitraria fantasia, a criação artística, antes mesmo de propagar a beleza, conecta-se a realidade. “Os grandes pintores são homens aos quais sobrevém certa visão das coisas, que se tornou, ou se tornará a visão, de todos os homens.” (BERGSON, 2006, p.137)

Os artistas vibram em uníssono com a vida e, em última instância, com a natureza pois, através da *intuição* são capazes de levar a consciência ao ato de ver. Percorrendo esse caminho da consciência que se liberta e cria, e entendendo que assim como a *inteligência* e o instinto estão intrincados, a *intuição*, acima de tudo a do artista, também deve conter traços de instinto e de inteligência, dedicaremos o segundo capítulo a aprofundar o que é o caráter distintivo da *intuição* do artista e como ele intui.

2. SEGUNDO CAPÍTULO: O INTUIR

“Tal é a intuição que temos do espírito quando afastamos o véu que se interpõe entre nossa consciência e nós mesmos.” (BERGSON, 2005, p. 295-296).

2.1. Quando a consciência se aproxima do âmago da vida | A intuição

Nas palavras do próprio Bergson, “a intuição é a simpatia pela qual nos transportamos para o interior de um objeto para coincidir com o que ele tem de único e, conseqüentemente, de inexprimível.” (BERGSON, 1989, p.14) Uma simpatia (Ibidem, p.14), um instinto tornado desinteressado (BERGSON, 2010, p.197), uma faculdade de conhecer (BERGSON, 1989, p.56), um conhecimento interior (Ibidem, p.19), uma percepção expandida (BERGSON, 1959, p.23), um sùtil pressentimento do verdadeiro e do falso (BERGSON, 1972, p.361), um esforço de imaginação (BERGSON, 1989, p.13), uma investigação metafísica (Ibidem, p.18), uma inversão do trabalho habitual da inteligência (Ibidem, p.24), todas estas são algumas das caracterizações bergsonianas numa tentativa de expressar uma noção do que é a *intuição* em sua filosofia.

Ao longo da história, muitas foram as vezes em que a palavra *intuição* foi utilizada. O pensador afirma que “muitos são os filósofos que sentiram a insuficiência do pensamento conceptual para atingir o fundo do espírito.” (Ibidem, p. 14). E por isso, a hesitante decisão de Bergson em propor a *intuição* como um método em seu sistema filosófico, porque nele a palavra será utilizada com suas particularidades.

Para Bergson, algumas vezes a *intuição* até foi utilizada como em oposição a inteligência como aparece em sua filosofia, Schopenhauer e Schelling para ele são exemplos disso, mas acabava por ter outra finalidade, visava trocar uma fixidade por outra. Ou seja, a *intuição* surge como uma faculdade de transpor as aparências e convenções do cotidiano, mas para “transporta-se imediatamente para o eterno” (BERGSON, 2006, p.104), fixando-se em uma realidade ainda imóvel. Colocando em outras palavras, a noção de *intuição*, antes de Bergson, não levava em conta que a vida muda o tempo todo, e portanto o intuir não era um colocar-se na duração, mas meramente transpor-se de um conceito para outro. “Seria o mesmo que dissertar sobre o involucro donde sairá a borboleta, e pretender que a borboleta voando,

transformando-se, vivendo, tenha sua razão de ser e sua perfeição na imutabilidade daquela película.” (Ibidem, p.105)

A faculdade de intuir em Bergson também se afasta do conceito kantiano quando trata de um conhecimento possível da realidade. O filósofo afirma que em Kant “‘a coisa em si’ nos escapa; seria preciso, para atingi-la uma faculdade intuitiva que não possuímos.” (BERGSON, 2006, p.111). Esse é, para o filósofo, o erro de Kant: “toda a filosofia que eu exponho, desde meu primeiro *Essai*³, afirma contra Kant a possibilidade de uma intuição supra-sensível...supra-intelectual...”(BERGSON, 1972, p.132, grifo do autor). A oposição em Bergson do transcendental em Kant se dá pela noção de *intuição*, na filosofia bergsoniana, aparecer como uma faculdade sempre contínua, sempre em marcha que, “desde que abandonemos os hábitos contraídos para nossa melhor comodidade” (BERGSON, 2006, p.111), pode nos levar a atingir “pelo menos uma parte da realidade.” (Ibidem)

A intuição de que falamos, então, versa antes de tudo à duração interior. Apreende uma sucessão que não é justaposição, um crescimento por dentro, o prolongamento ininterrupto do passado num presente que avança sobre o porvir. É a visão direta do espírito pelo espírito. Nada mais que interposto; nada de refração através do prisma do qual uma das faces é o espaço e a outra é linguagem. Em vez de estados contíguos a estados, que se tornarão palavras justapostas a palavras, eis a continuidade indivisível e, por isso substancial, do fluxo da vida interior. Intuição, portanto, significa primeira consciência, mas consciência imediata, visão que mal se distingue do objeto visto, conhecimento que é contato e mesmo coincidência.” (Ibidem, p.29)

Intuir, nos moldes bergsonianos portanto, é muito mais um voltar-se para si mesmo, retirando os véus do cotidiano, aprofundando-se no âmago do espírito, do que uma transcendência que nos leva para um outro estado de consciência. Essa dimensão de interioridade da *intuição* se fundamenta na experiência do viver, mas não visando a utilidade, e sim retirando os antolhos que a percepção comum habitualmente coloca.

Em toda sua obra, e mais claramente em *A Evolução Criadora* (2010), Bergson elaborará a *intuição* em oposição a essa comodidade do pensamento habitual. Para o filósofo é tarefa da *inteligência* analisar visando a ação. “Precisamente por procurar sempre reconstituir, e reconstituir com o dado, a inteligência deixa fugir o que há de novo em cada momento de

3 Bergson se refere a sua tese de doutorado *Ensaio sobre os dados imediatos de consciência* de 1889, marco inaugural de sua filosofia onde se nota um vínculo entre psicologia e metafísica.

uma história. Não admite o imprevisível. Rejeita tudo o que seja criação.” (BERGSON, 2010, p.183).

A vida surge desde um impulso inicial, *elã vital*, que, à medida que avança, vai criando a si mesma em direções distintas, de acordo com as necessidades de adaptação do espírito a matéria. “Tudo se passa como se uma grande corrente de consciência tivesse penetrado na matéria.” (Ibidem, p.649). Desta forma, o *instinto*, a *inteligência* e a *intuição* se opõem, mas não são sucessores em graus um do outro. A diferença é qualitativa e não quantitativa. São possibilidades distintas de conhecer e se adaptar a vida. O filósofo afirma que essa aparente descontinuidade da vida que nos acostumamos a ver é um trabalho da *inteligência* que surge evolutivamente de forma a imobilizar o real para agir sobre ele.

A vida, desde suas origens, é a continuação de um só e mesmo *elã* que se dividiu entre linhas de evolução divergentes. Algo cresceu, algo se desenvolveu por uma série de adições que foram todas elas criações. É exatamente esse desenvolvimento que levou a se dissociarem as tendências que não podiam crescer além de um certo ponto sem se tornarem incompatíveis entre si.” (Ibidem, p. 58)

Ao tratar o *instinto* como simpatia (Ibidem, p. 196), que não reflete sobre si própria nem sobre os objetos ao redor, Bergson esclarece o que o diferencia da *intuição* é a consciência, já que em *Introdução a Metafísica* (1989, p.14), como dissemos, o filósofo também caracteriza a *intuição* como uma simpatia. Podemos inferir que o intuir do espírito, um voltar-se da consciência para ela mesma, nos leva a coincidir com o mais profundo em nós e com o âmago das coisas ao nosso redor. Ou seja, a *intuição* nos leva a simpatizar conscientemente com o *elã vital* dentro de nós e fora.

A *intuição* em Bergson não é uma forma de conhecimento superior, mas sim, uma faculdade de conhecer cuja natureza é recuperar “a realidade em sua essência, que é a mobilidade.” (BERGSON, 2006, p.114). E que “se a consciência se cindiu assim em intuição e inteligência foi devido à necessidade de se ajustar à matéria ao mesmo tempo que de seguir a corrente da vida” (BERGSON, 2010, p. 198), de maneira que a dificuldade, ao longo da história, reside mais no fato de que é necessário empreender um esforço para inverter o hábito da consciência em se acomodar no útil e eficaz do que numa crítica a *inteligência* ou ao *instinto*.

Uma investigação sobre a possibilidade de apreensão integral da realidade foi o que portanto, conduziu Bergson a *intuição da duração* e uma negação dos falsos problemas. Já que, como diz Johanson (2005, p.31), “a vida nos exige que utilizemos antolhos, que olhemos sempre para direção em que devemos marchar.” A percepção comum, aliada a *inteligência*, deve aparece como auxiliar da ação. “Assim sendo, a primeira relação que se estabelece entre nós e um objeto percebido é a da praticidade no sentido da sobrevivência e do fortalecimento de nossa espécie.” (Ibidem, p. 33).

Viver consiste em agir. Viver é aceitar dos objetos só a impressão útil para a eles reagir de modo adequado: as demais impressões devem ser obscurecidas ou só nos chegarem confusamente, (...), o que vejo e o que ouço do mundo exterior é simplesmente o que meus sentidos extraem dele para esclarecer minha conduta; o que conheço de mim mesmo é o que aflora à superfície, o que toma parte na ação. Meus sentidos e minha consciência só me proporcionam da realidade uma simplificação prática. (BERGSON, 1993, p. 72).

Porém, não nos basta só agir, é necessário também nos colocarmos no fluxo da vida. “(...) A intuição poderá fazer-nos apreender aquilo para que os dados da inteligência são aqui insuficientes, e deixar-nos entrever o meio de os completar.” (BERGSON, 2010, p. 179). Bergson continua nos mostrando a importância da *inteligência* para completar também o que foi intuído. “[A inteligência] virá então dar nuances de cor, contornos de claro-escuro, aos dados da intuição, sugerindo ao final do processo, pelo menos o vago sentimento do que é necessário substituir aos quadros intelectuais.” (Ibidem). É através da *intuição* que se instaura todo ato criador, já que a inteligência sempre reinstituirá aquilo que já existe. Ela “não admite o imprevisível. Rejeita tudo o que seja criação.” (Ibidem, p. 183). Contudo, a *intuição*, depois de apreendido a essência da vida, precisará da *inteligência* para agir sobre a matéria.

A *intuição*, como essa mudança do hábito de pensamento, como um esforço, afasta toda a possibilidade de interpretação do conhecimento do real como algo passivo. A fim de se compreender a *duração* deve-se “penetrar nela por um esforço de *intuição*, tendo-se um sentimento de tensão bem definido, do qual a determinação mesma aparece como uma escolha entre uma infinidade de durações possíveis.” (BERGSON, 2006, p.208). Toda duração é mudança e “um eu que não muda, não dura.” (BERGSON, 2010, p.502) e a

consciência é a única capaz de inverter o hábito do pensamento, fugindo da solidificação do tempo, para que o sujeito intua.

Com efeito, é importante ressaltar que da *intuição* podemos chegar a *inteligência*, do absoluto podemos chegar ao relativo, mas o contrário é impossível. Da análise nunca se chega ao espanto original. Bergson destaca, “o erro é acreditar que com estes esquemas recomporíamos o real.” (BERGSON, 1989, p.26)

(...) É impossível mesmo com uma infinidade de esboços tão exatos quanto possível, mesmo com a palavra *Paris* que indica ser necessário ligá-los entre si, remontar a uma intuição que não se teve e se dar a impressão de Paris se não se viu Paris.” (...) Em todos estes esboços tomados em Paris, o estrangeiro escreverá, sem dúvida *Paris*, à guisa de lembrança. E como ele realmente viu Paris, poderá, remontando à intuição original do todo, aí situar os esboços e ligá-los assim uns aos outros. (Ibidem, p.20, grifo do autor)

Em sua conferência de 1911, *A intuição filosófica*, que faz parte do livro *O pensamento e o Movente* (2006) Bergson desenvolve o quanto os filósofos, no afã de descortinar o Ser, empreendem uma investigação metafísica que ultrapassa o senso comum e acabam por intuir. De fato, assim como afirmado acima sobre sua própria filosofia, Bergson destaca a tentativa exaustiva dos filósofos de expressar o que intuíram do real. “Toda a complexidade de sua doutrina (dos filósofos), que se estenderia ao infinito, é apenas a incomensurabilidade entre sua intuição simples e os meios de que dispunha para exprimi-la.” (BERGSON, 2006, p.119)

Também os artistas são capazes de intuir o singular da vida, por se distraírem de coisas práticas do cotidiano. Eles que não especulam analiticamente sobre o real, já que “as necessidades de ação tendem a limitar o campo de visão” (Ibidem, p. 151). Para Bergson, os artistas “não percebem mais em vista do agir, eles percebem por perceber - por nada, por prazer.” (Ibidem, p.152). Através dos artistas encontramos evidências de que é possível uma faculdade estética ao lado de uma percepção comum e que, portanto, “podemos conceber uma procura orientada no mesmo sentido que a arte, e que teria como objeto a vida em geral (...)” (BERGSON, 2010, p. 197).

Dir-se-á que este alargamento é impossível. Como solicitar aos olhos do corpo, ou aos do espírito, que vejam mais do que veem? A atenção pode dar precisão, esclarecer, intensificar: ela não faz surgir, no campo da percepção,

o que não se achava lá desde o princípio. Eis aqui a objeção. - Ela é refutada, cremos, pela experiência. Existe, com efeito, há séculos, homens cuja função é justamente ver e nos fazer ver o que nós não percebemos naturalmente. Estes são os artistas. (BERGSON, 2006, p. 27)

A faculdade estética em Bergson, como diz Johanson (2005, p.36) “surge do problema filosófico como parâmetro ou ponto de referência constante para a própria filosofia.” Não iremos afirmar que a filosofia é arte, ou que arte é filosofia, mas sim empreender o movimento de retorno a *duração*, através da *intuição*, de tal maneira que sempre haverá um ponto em comum, entre a filosofia e arte, a própria realidade movente. Mas visando entender as particularidades da tarefa do artista, se faz necessário compreender os caminhos diferentes que o jorro da vida fez na arte e na filosofia a partir do impulso inicial. Nos ocuparemos a partir de agora então do que não há de incomum entre o intuir artístico e o intuir filosófico.

2.2. Se colocando naquilo que dura | A intuição filosófica e a artística

“O tempo musical, com sua distinção e ordem de sons, sua riqueza de ritmos das mais diversas melodias, sua edificação de formas, é o mais perfeito aforisma para esse tipo de intuição.” (BERGSON, 2006, p. 1273). Dentro de um contexto, ainda atual, de muitas explicações intelectuais acerca do mundo, a filosofia bergsoniana surge numa volta ao real como experiência ampliada do simples viver. Não só proclama ser algo possível, como também necessário, abandonarmos o relativismo, as análises e até mesmo um apego demasiado ao prático e útil, para nos colocar em contato imediato com uma realidade em contínua mudança e invenção. De fato, nós abrimos mão do que é mais singular da vida ao falsearmos uma fixidade e nos perdemos nos diversos pontos de vista. Mas viver na *duração* não é uma ilusão, não é utópico. Toda criação, seja artística ou filosófica, quando oriunda de uma *intuição da duração* é uma expressão elaborada e veraz da realidade.

A intuição não é a própria duração. A intuição é sobretudo o movimento pelo qual saímos de nossa própria duração, o movimento pelo qual nós nos servimos de nossa duração para afirmar e reconhecer imediatamente a existência de outras durações acima e abaixo de nós. (DELEUZE, 1999, p.23).

Se diferenciando a partir do centro da filosofia bergsoniana, a *duração*, a arte e a filosofia ganham contornos distintos, e evidentes no seu expressar conduzidos pelo fio da *intuição*. E, apesar de em Bergson não encontrarmos uma estética, no sentido de um conjunto sistemático de ideias acabadas acerca da essência da arte, as inúmeras alusões a criação artística, como já dissemos, servem como orientação para o método e o discurso filosófico, de tal maneira que podemos inferir caracterizações da arte no escopo de sua obra. Existiria então, para além da obra de arte e do discurso filosófico, uma distinção entre o intuir do artista e do filósofo?

Em uma conferência intitulada *A intuição filosófica* de 1911, consultada na *Coleção Os Pensadores* (1989), Bergson dedica-se a elucidar a natureza do espírito filosófico, de como e porque se dá uma busca pelo real, pela *duração*, através da *intuição* como método e trata também das dificuldades do discurso ainda preso a uma linguagem conceitual. “(...) é preciso que a complicação da letra não faça perder de vista a simplicidade do espírito.” (BERGSON, 1989, p.55)

Com efeito, pode-se perceber o quanto, para o filósofo, a arte triunfa naquilo que a filosofia ainda encontra entraves: a expressão do que foi intuído, tópico que desenvolveremos no capítulo 3 desta dissertação. Por ora, mesmo que o filósofo e o artista se encontrem no enebriamento da *duração*, a *intuição* do real nos parece se dar por contornos distintos. A criação artística e o discurso filosófico são precedidos pela *intuição* originária do filósofo e do artista, de maneira que cada um, ao seu modo e por seus motivos, ultrapassa sua percepção ordinária da vida.

É por nos proporcionar esta espécie de excedente de percepção e de compreensão sobre o mundo e sobre nós que a obra de arte se faz portadora de saber, e é isto que a arte aproxima da filosofia, guardada sempre a distância entre os dois modos de apreensão e de expressão da verdade em diferentes gêneros de discurso. (LEOPOLDO E SILVA, 1996 ,p.142)

O espírito filosófico, segundo Bergson, visa coincidir com a simplicidade da vida, com a essência originária das coisas, aquilo que elas têm de único e particular. O filósofo, na metafísica, pergunta-se pelo ser, exercitando uma percepção alargada da vida pelo qual somente a *intuição* lhe responderá continuamente sobre a realidade que muda.

No entanto, é inerente ao espírito filosófico uma investigação metódica, para enfrentar, criticar e negar aquilo que não condiz com a *duração*. Para Bergson, “filosofar consiste em se colocar no próprio objeto por um esforço de intuição.” (BERGSON, 1989, p.25). Colocando de outra forma, ele aponta que a filosofia vai “metodicamente em busca do tempo perdido.” (BERGSON, 2006, p.22), apesar do método, de alguma maneira, nos parecer como uma análise do que foi intuído.

Seja, por exemplo, o movimento de um objeto no espaço. Eu o percebo de maneira diferente conforme o ponto de vista, móvel ou imóvel, donde o observo. Eu o exprimo diferentemente, conforme o sistema de eixos ou de pontos de referência aos quais o relaciono, isto é conforme os símbolos pelos quais o traduzo. E o chamo relativo por esta dupla razão: tanto num caso como no outro, coloco-me de fora do próprio objeto. Quando falo de um movimento absoluto, é que atribuo ao móvel um interior e como que estados de alma, é também, porque simpatizo com os estados e me insiro neles por um esforço de imaginação. Então, conforme o objeto seja móvel ou imóvel, conforme adote um ou outro movimento, não experimentarei a mesma coisa. (...) pois estarei no próprio objeto (...)

 (BERGSON, 1989. p.13)

Isto significa dizer, como explicita Bergson na sua conferência *Introdução a Metafísica* (1911), que o filósofo se coloca como um investigador daquilo que apreendeu, ultrapassando os obstáculos sugeridos pela *inteligência*, evidenciando os equívocos, corrigindo-os e corrigindo-se enquanto propõe discursos que tentam uma aproximação com a *intuição* originária. Para Bergson, temos uma “irresistível tendência para considerar mais clara a ideia que lhe é frequentemente mais útil.” (BERGSON, 1989, p. 27) Ou seja, faz parte do intuir filosófico a crítica a *inteligência* e até mesmo proceder uma “inversão no trabalho habitual da inteligência” (Ibidem, p.24) para chegar ao real.

O filósofo portanto, não pode ignorar a apreensão superficial da vida, precisa sim refletir sobre aquilo que lhe aparece imóvel seja através da atividade intelectual ou da percepção comum. O comentador Leopoldo e Silva (1996, p.324) afirma sobre isto: “a filosofia apela para a inteligência: porque o conhecimento filosófico necessita familiarizar-se com as manifestações superficiais da realidade, aquelas mesmas acessíveis à inteligência para ultrapassar criticamente, através dos fatos, a visão intelectual através da intuição.”

A despeito das diferenças entre arte e filosofia, a criação artística tem uma importância capital na filosofia bergsoniana quando através da vocação do artista para uma desatenção a

utilidade das coisas da vida, ele ultrapassa o ordinário, entra em contato com a essência movente das coisas e as expressa nas suas obras. A *intuição* artística surge de uma percepção sensível ampliada da vida de tal maneira que, desprendido da necessidade de ação, o artista percebe as coisas como elas são. Por isso, na filosofia bergsoniana, a arte além de sua relação vital com a realidade também denota uma liberdade no ato de criar, como já dissemos. O artista, mesmo quando intuí, não visa uma compreensão profunda do ser, mas a atinge por um ato livre de condicionamentos.

Seja ainda uma personagem de romance cujas aventuras me são contadas. O romancista poderá multiplicar os traços de caráter, fazer falar e agir seu herói tanto quanto queira: tudo isto não valerá o sentimento simples e indivisível que eu experimentaria se coincidissem um instante com a própria personagem. Então, as palavras, os gestos e as ações me pareceriam correr naturalmente, como da fonte. Já não seriam acidentes acrescentando-se à ideia que me fazia da personagem, enriquecendo-a sempre mais e mais sem nunca completá-la. A personagem me seria dada de uma vez, integralmente, e os mil acidentes que a manifestam, em lugar de se acrescentarem à ideia e enriquecê-la, me pareceriam, ao contrário, então, destacarem-se dela, sem, entretanto, esgotá-la ou empobrecer sua essência. (BERGSON, 1989, p. 14)

Retomando afirmação de Bergson: “Eles não percebem mais em vista do agir, eles percebem por perceber - por nada, por prazer.” (Ibidem, p.152). De tal maneira que a *intuição* artística, impulsionará o artista a criar uma obra sugerindo a realidade movente que ele vislumbrou, mas não sem obstáculos e esforços, já que jorra em seu próprio caminho a partir do *elã vital* original da *duração*.

É na expressão do que foi intuído que o artista encontra-se também com a *inteligência*. Pois uma vez impulsionado pela *intuição*, o artista reconfigurará a matéria para exprimir o real em sua obra. Paraphraseando Bergson (Ibidem, p.80), a libertação do espírito no espaço e no tempo, no caso da arte, não é completa e resta ao artista ultrapassar a cristalização da percepção sensível para organizar e fabricar sua obra. “O esforço é penoso, mas também valioso, ainda mais valioso que a obra que resulta, porque graças a ele a pessoa tirou de si mais do que tinha, elevou-se acima de si mesma.” (Ibidem).

Colocando em outras palavras, a *intuição* filosófica é uma “investigação metafísica do objeto no que ele tem de essencial e próprio.” (Ibidem, p.18) Enquanto que a *intuição* artística é uma percepção sensível “despotencializada do hábito intelectual” (JOHANSON, 2005,

p.39). Ambas travam embates contra o habitual trabalho do intelecto e assim novamente se aproximam nas suas diferenciações. Na filosofia, cabe a *intuição* filosófica interrogar a *inteligência* sobre as razões da imobilidade e a *intuição* artística, a própria criação artística nasce da elaboração inteligente do que foi intuído.

Engana-se redondamente quem crê que o papel da imaginação poética é o de compor os seus heróis com bocados apanhados a torto e a direito, como se se tratasse de alinhar um fato de Arlequim. Nada de vivo disso resultaria. A vida não se pode recompor, simplesmente se deixa surpreender. A imaginação poética não pode ser senão uma visão mais completa da realidade. Se as personagens que o poeta cria nos dão a impressão da vida é porque elas são o próprio poeta, o poeta multiplicado, o poeta aprofundando-se a si próprio num tão poderosos esforço de observação interior que atinge o virtual no real e retorna, para disso fazer uma obra completa, o que a natureza deixou em si no estado de esboço ou de simples projeto. (BERGSON, 1993, p.117)

Na obra *O pensamento e o Movente* (2006), Bergson esclarece que o trabalho que permite a atualização da *intuição* é árduo, pois a *duração* é continuamente extensa e móvel. Enfrentando os obstáculos da *inteligência*, que busca padrões, que por hábito se fixa em fórmulas já existentes, ao nos debruçarmos em um sistema filosófico podemos ir aos poucos nos aproximando, através das imagens criadas pelo filósofo, da *intuição* originária. Mas isto significa dizer que aos poucos a *intuição* vai ganhando contornos que precisam sempre ser atualizados para coincidir com a mobilidade do real, ou seja, é um trabalho de esforço contínuo. O risco é sempre de perder a *intuição* original, pois “(...) a *intuição*, como todo pensamento, acaba, por se alojar em conceitos.” (BERGSON, 1989, p. 33)

Bergson ressalta a dificuldade não só de intuir o real e de expressá-lo, mas também de fazer o caminho inverso, de conhecer aquilo que dura através do contato com o discurso filosófico e com a criação artística. Colocando de outra forma, para além da *intuição* originária do filósofo e do artista, a arte e a filosofia, como formas de nos aproximar do real, cada uma a seu turno, também possibilitam uma expansão da percepção da vida de quem as observa, desde que superados alguns obstáculos.

No discurso filosófico, “é a linguagem(...) a materialidade do filósofo”, como nos diz Julião (2014, p.144). O filósofo enfrentará uma luta com os limites da linguagem para exprimir a *intuição* original no seu discurso filosófico, e apesar de não ser o objetivo desta

dissertação, encontramos na resposta de Bergson a esta questão pontos de importância capital para distinguir os caminhos da arte e da filosofia.

O filósofo afirma que a linguagem poético metafórica é a expressão mais apropriada da *intuição da duração*. Assim a arte, tradicionalmente expressa em imagens e representações, serve de parâmetro para o discurso filosófico. Não adotaremos nesta dissertação, como já se afirmou sobre o pensamento bergsoniano, da filosofia torna-se literatura, assim como nos diz Johanson (2005, p.18), até pelo esclarecimento construído até aqui sobre a distinção da *intuição* filosófica e da artística, mas sim de tomar a crítica de Bergson à expressão filosófica como porto de partida para se refletir sobre como o caminho distinto da criação artística em obra.

O artista, então, inebriado pelo contato com o real intuído, anseia por exprimi-lo em uma criação material. Ele vai da *intuição* ao ato criador. Leopoldo e Silva (1994, p.324) destaca: “Diríamos então que a arte não revela o porquê da intuição (sua gênese na relação conhecimento/ontologia); ela se põe diretamente no sentido do *elã*, e vai da profundidade interior do sujeito à interioridade do movimento absoluto.”

Filosofia não é arte, mas tem afinidades profundas com a arte. Qual é o artista? É um homem que vê melhor que os outros, porque olha a realidade nua e sem véus. Ver com os olhos de um pintor é ver melhor do que os mortais comuns. Quando olhamos para um objeto, geralmente não o vemos; porque o que vemos são convenções interpostas entre o objeto e nós; o que vemos são sinais convencionais que nos permitem reconhecer o objeto e distingui-lo praticamente de outro, por conveniência da vida. Mas aquele que põe fogo em todas essas convenções, aquele que despreza o uso prático e as conveniências da vida e se esforça para ver a própria realidade diretamente, sem nada interpor entre ela e ele, será um artista. Mas será também filósofo, com a diferença de que a filosofia se dirige menos aos objetos exteriores do que à vida interior da alma! (BERGSON, 1972, p. 121, tradução nossa)

Da forma como a *intuição*, filosófica e artística, surge em Bergson, como meio mais apropriado ao conhecimento da realidade que dura, é de importância capital refletir sobre como intuir. O discurso filosófico e a criação artística, tal como comentado, presumem um método de *intuição da duração* com seus obstáculos a serem vencidos, não só para expressar aquilo que se captou do real, mas também para através do expressado se chegar ao menos próximo da realidade em seu contínuo devir.

2.3. Em busca do tempo perdido | O esforço para intuir

Apesar da *intuição* figurar como uma noção-chave do pensamento Bergsoniano, sabe-se pelo próprio relato do filósofo que foi depois de já ter tecido decisivamente as considerações sobre *duração* e impulso vital que o intuir apareceu como “método filosófico.” (BERGSON, 2006, p.111). Assim é um debate recorrente entre seus comentadores, não só sobre a *intuição* como método do bergsonismo, mas também a necessidade de um método intuitivo que sirva de fio condutor para se conhecer o real em sua fluidez contínua.

A intuição é o método do bergsonismo. A intuição não é um sentimento nem uma inspiração, uma simpatia confusa, mas um método elaborado, e mesmo um dos mais elaborados métodos da filosofia. Ele tem suas regras estritas que constituem o que Bergson chama de “precisão” em filosofia. É verdade que Bergson insiste nisto: a intuição, tal como ele a entende metodicamente, já supõe a duração. (DELEUZE, 1999, p.7)

A maneira como a *intuição* aparece na filosofia bergsoniana, como nos diz Deleuze, já supõe a *duração* porque, como o próprio Bergson diz em *O Pensamento e O Movente* (2006, p. 32), “pensar intuitivamente é pensar em duração.”. Leopoldo e Silva aponta que a *intuição* provoca uma “inflexão metódica da reflexão”, o que nos faz concluir que a *duração* só pode ser apreendida através da *intuição*. Neste sentido, mesmo que Bergson destaque a precedência da *duração* sobre a noção de *intuição*, percebe-se que quando nos colocamos na *duração*, também estamos nos colocando em *intuição*. Dizendo de outra forma, para que a noção de *duração* possa ser compreendida é necessário que a *intuição*, tal como concebida pelo filósofo, apareça como um caminho que nos conduza a ela.

Porém, embora tais noções designem por si mesmas realidades e experiências vividas, elas não nos dão ainda qualquer meio de conhecê-las (com uma precisão análoga à da ciência). Curiosamente, poder-se-ia dizer que a duração permaneceria tão só intuitiva, no sentido ordinário dessa palavra, se não houvesse precisamente a intuição como método, no sentido propriamente bergsoniano. (DELEUZE, 1999, p. 8)

A *intuição*, como a forma de conhecimento mais apropriada para apreender o real, sustenta a filosofia proposta por Bergson com um método preciso de se colocar na *duração*, jorrando incessantemente novidades, mas não sem esforços. A *intuição* é uma forma de conhecimento que pode ser cultivada e ampliada metodicamente através de um ato de tensão do espírito, de onde podemos concluir que “intuir não é relaxar e deixar-se fluir.” (GOMES,

2013, p.177). Pelo contrário, caso intuir fosse um relaxamento do espírito todos nós seríamos cientistas, filósofos e artistas, criadores e instauradores de novidades. Não estaríamos tão estagnados nas nossas percepções comuns da vida.

Porém, como propor um método para uma forma de conhecimento que nos coloca diretamente no real, sem rodeios, sem etapas, “se se diz que o método implica essencialmente uma ou mais medições?” (DELEUZE, 1999, p.10) Como estabelecer parâmetros para o intuir sem aprisionar em conceitos o espanto original que nos coloca na *duração*?

Deleuze, em sua obra *O bergsonismo* (1999) propõe algumas etapas de um método intuitivo. Segundo o filósofo, a *intuição* em Bergson não é um sentimento muito menos uma simpatia confusa (Ibidem, p.7), deixando claro sua predileção por uma interpretação racional e analítica do método filosófico bergsoniano que será desenvolvido durante toda a obra citada. Porém, como destaca Coelho (1999, p.155), o próprio Bergson, usa ao longo de suas obras, termos como simpatia, sentimento, percepção expandida, para mencionar a *intuição*, assim como já citamos. Um outro paradoxo também salta aos olhos, poderia o filósofo da *intuição* apreender a *duração* antes mesmo de estabelecer um método? Ou a *intuição* também tem seu caráter irracional? Deleuze até admite dois sentidos para a *intuição* – “um ordinário” (DELEUZE, 1999, p.12) e um “propriamente bergsoniano” (Ibidem) – e afirma que é a partir deste segundo ponto de vista que formulará seu método.

Nesta dissertação optaremos por entender a *intuição* como um método racional e preciso mas também uma forma de conhecimento que se opõe a inteligência. Coelho também destaca “parece-nos que esses dois aspectos não são excludentes, mais ainda, que o primeiro é incompreensível sem o segundo.” Colocando de outra forma, é impossível compreender como alguns seres humanos, como filósofos e artistas, intuem o real sem conhecerem previamente um método. Mas ao mesmo tempo, é possível aprender esta faculdade de intuir que para eles aparece naturalmente?

Diante de ideias aceitas habitualmente, diante de teses que pareciam evidentes, de afirmações que até então haviam passado por científicas, ela sopra na orelha do filósofo a palavra: impossível. Impossível, mesmo quando os fatos e as razões parecem convidar a crer que isso é possível, real e certo. Impossível, porque uma certa experiência, talvez confusa mas decisiva, te diz por minha voz que ela é incompatível com os fatos que se

alegam e com as razões que se dão, e que, por isso, estes fatos devem ter sido mal observados, estes raciocínios devem ser falso. (BERGSON, 2006, p. 120)

Esse entendimento dos dois aspectos da *intuição* são importantes para compreender o processo criador artístico à luz do bergsonismo. Já que, como destaca Coelho (1999, p.154), nos parece que “o papel que Bergson atribui a intuição na arte também não pode ser caracterizado como metódico.” Johanson (2005, p.38) refere-se a *intuição* artística como uma “atenção desatenta”, evidenciando aquilo que Bergson parece nos dizer em todas as menções ao espanto inicial do artista quando se depara com a realidade movente. É a distração das coisas práticas da vida que faz com que o artista consiga intuir, ou seja, a *intuição* artística é fundamentalmente um ato livre de simpatia sensível pelas coisas da vida despotencializada da sua faculdade de agir. O artista só intui por “dar as costas à ação” (JOHANSON, 2005, p.38) “Conforme o desprendimento se dê nesse ou naquele sentido, ou consciência, eles são pintores, escultores, músicos ou poetas.” (BERGSON, 2006, p.152-3)

É somente nesse sentido que podemos falar de um método, ou proposição formal, para a *intuição* artística, quando trata de promover uma desatenção ao pragmatismo do cotidiano para que a percepção sensível do artista, livre, encontre-se com o âmago das coisas.

A vida apresenta-se a nós com vários véus que encobrem o ser das coisas, pois não daríamos conta de agir, de solucionar os entraves que nos aparecem no mundo exterior se nossa atenção estivesse completamente voltada para o interior de nós mesmos e de tudo ao nosso redor. Para viver é necessário agir e a nossa percepção comum, alinhada a faculdade intelectual, limitam portanto nosso horizonte para que possamos nos concentrar na manutenção da vida.

(...) De vez em quando, por um acidente feliz, surgem homens nos quais os sentidos ou a consciência são menos aderentes à vida. A natureza esqueceu de ligar a faculdade de perceber deles à faculdade de agir. Quando olham para uma coisa, a vêm por ela e não por eles. (BERGSON, 2006, p.152)

A dispersão, portanto, para o ser humano, “implica fragilidade”, como destaca Johanson. (JOHANSON, 2005, p.32) Assim, aos poucos, ao longo da história da evolução da vida, nossa percepção comum foi se instalando de forma funcional e nos impedindo de ver além da praticidade no sentido de sobrevivência. “A percepção nos mostra menos as coisas

mesmas do que as partes delas que podem nos ser mais interessantes, nós olhamos apenas o objeto, sendo suficiente para nós sabermos a qual categoria ele pertence.” (BERGSON, 2006, p.152)

Na sua obra *O pensamento e o movente* (2006), Bergson trata de uma percepção expandida, alargada que ultrapassa a fixidez do real, a visão comum das coisas, alcançando continuamente a fluidez da vida. É a esta percepção que nos referimos quando na atitude do artista.

Entre nós e a natureza, melhor, entre nós e nossa própria consciência, um véu se interpõe, véu espesso para o comum dos homens, leve véu, quase transparente, para o artista e para o poeta. Que fada tece tal véu? Foi preciso viver e a vida exige que aprendamos as coisas naquilo que elas têm de relação com as nossas necessidades. Viver é agir (BERGSON, 2006, p.149)

A percepção, portanto, quando se volta para a exterioridade, para o pragmatismo do cotidiano, nos faz deixar escapar o que as coisas têm de singular, torna-se senso comum visando o agir, o adaptar a consciência as necessidades da vida. Mas quando se volta para a interioridade, para o que Bergson chama de “subsolo da consciência”, ela será *intuição*.

Se agora algum romancista audacioso, rasgando o véu habilmente tecido do nosso eu convencional, nos mostrar sob esta lógica aparente uma absurdidade fundamental, sob esta justaposição de estados simples uma penetração infinita de mil impressões diversas que já deixaram de o ser na altura em que o nomeamos, louvamo-lo por nos conhecer melhor que nós próprios. Contudo, as coisas não se passam assim, e precisamente porque desenrola o nosso sentimento num tempo homogêneo e exprime os seus elementos com palavras, só nos proporciona, por seu turno, uma sombra: apenas dispôs esta sombra de modo a fazer-nos suspeitar da natureza extraordinária e ilógica do objeto que a projeta; convidou-nos a refletir pondo na expressão exterior algo da contradição, da penetração mútua que constitui a própria essência dos elementos expressos. Encorajados por ele, afastamos por momentos o véu que interpúnhamos entre a nossa consciência e nós mesmos. Pôs-nos na presença de nós próprios. (BERGSON, 1959, p.93)

O artista portanto, dentro do escopo da filosofia bergsoniana, é aquele capaz de ultrapassar, ao menos um pouco, os véus que encobrem o real. Justamente devido a sua percepção estar voltada para o inútil, para o esquecido, é que os artistas conseguem ver as coisas como são. “Se pudéssemos entrar em comunicação imediata com as coisas e nós

próprios, julgo bem que a arte seria inútil, ou melhor todos seríamos artistas, porquanto nossa alma vibraria então continuamente em uníssono com a natureza.” (BERGSON, 2006, p.149)

2.4. A melodia do artista | Interioridade

O que o pintor fixa na tela é aquilo que viu num certo lugar, num certo dia, em certa hora, com cores que não tornará mais a ver. O que o poeta canta é um estado de alma que foi o seu, só seu, e que jamais se repetirá. O que o dramaturgo nos mostra é a evolução duma alma, é uma trama viva de sentimentos e sucessos, qualquer coisa, enfim, que uma vez se apresentou para não mais se reproduzir. (BERGSON, 1993, p.113)

Para Bergson, a criação artística só se justifica pela consciência do artista, ou seja, é uma experiência de expressão, sensações e percepções no plano de uma individualidade. O espectador da obra vê, na sua máxima possibilidade, o que o artista viu. É uma experiência de um eu profundo que imprime na sua criação sua *duração interior*. Mesmo que seja uma consciência que ultrapassa o ordinário, aprofunda a percepção da vida, ainda sim, é necessária uma sugestão da pessoa do artista para que a obra de arte nos mostre, sem véus, a singularidade das coisas.

Contudo, dizer interioridade não é o mesmo que dizer vontade particular ou subjetivações. A *intuição* do artista aponta para aquilo que é universal, aquilo que pode ser apreendido por qualquer um. Ela diz respeito a todas as pessoas e a uma realidade movente ao alcance das nossas percepções alargadas, do contrário, não sentiríamos em nós mesmos alguma familiaridade pelo que os poetas, músicos, pintores, sugerem. Como Bergson comenta, se algo em nós entende o que eles dizem é porque já temos nuances do que foi sugerido na nossa própria interioridade. “O poeta e o romancista que exprimem um estado de alma não criam certamente todas as peças: eles não seriam compreendidos se nós não observássemos em nós, até certo ponto, o que nos dizem de outros.” (BERGSON, 2006, p.151)

O artista, através de sua criação, tenta inserir o espectador na *duração* da vida e isso torna-se evidente pelo caráter vital da obra. Ela só encontra ressonância, só vai além da interioridade do artista, porque é uma experiência que se atualiza na realidade movente, de tal maneira que outras pessoas também podem apreender.

Mas mesmo que a criação artística passe pela necessária consciência do artista isso não significa dizer que a inspiração para arte surge da observação atenta as experiências de vida de outras pessoas. Como se o artista para criar, tivesse que colecionar fatos, ideias e emoções emprestadas de outras pessoas e entesouradas em gavetas na espera de virar obra. Comumente pensa-se assim sobre a atitude do artista, mas essa noção vai na contramão da filosofia bergsoniana. Como diz Bergson (1993, p.117), “Nada vivo disso resultaria.”

A interioridade aqui é um desdobramento da consciência sobre si mesma para aprofundar-se na sua melodia que é a *duração interior*. Disso surge que, o artista vivendo é que torna-se apto a criar. E nós, os espectadores, é que experimentamos algo de universal que a consciência artística sugeriu.

[A música] ela suscita em nós determinadas emoções: alegria, tristeza, piedade, simpatia, e que essas emoções podem ser intensas, e que elas são completas para nós, ainda que não se agarrem a nada. Dir-se-ia que estamos aqui no domínio da arte, e não da realidade, e que só nos emocionamos por prazer, que nosso estado de alma é puramente imaginativo, que o músico não poderia suscitar essa emoção em nós, nem sugeri-la, nem a causar, se não a tivéssemos sentido na vida real, ao passo que ela foi determinada por um objeto cuja arte nada mais fez que destacá-la? Seria esquecer que tristeza, alegria, piedade e solidariedade são palavras que exprimem generalidade às quais é preciso se referir para traduzir o que a música faz sentir, mas que 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. Portanto, eles não foram extraídos da vida pela arte; nós é que, para os traduzir em palavras, somos obrigados a aproximar o sentimento criado pelo artista daquilo a que ele mais se assemelha na vida. (BERGSON, 2005, p.37)

A realidade da obra é atestada por aquilo de universal que ela produz em nós, na mesma media em que a interioridade do artista é evidenciada pelo seu caráter vital. Isso significa dizer que a consciência artística precisou viver tudo que colocou em obra, não necessariamente de forma concreta, mas ao menos no virtual. Todos os poemas, todos os personagens, todos os quadros, todas as canções não precisam fazer parte do conjunto de experiências pessoais do artista, como se toda obra de arte fosse sempre autobiográfica, mas, pelo menos a consciência conseguiu apreender a emoção na *duração*.

Poderíamos inferir então que toda criação artística desvela as tendências do artista, aquilo que ele poderia ter sido caso não fosse quem é. Nesse sentido, em certa medida, um atestado de sua liberdade inserida no mundo. As obras mostram as virtualidades que a consciência apreendeu, as possibilidades de diferenciação que o artista não realizou na sua personalidade, mas que expressou nas suas criações. “Se as personagens que o poeta cria nos dão a impressão de vida, é porque eles são o próprio poeta (...) o que a natureza deixou em si no estado de esboço ou em simples projeto.” (BERGSON, 1993, p.117)

Importante lembrarmos que o artista não intui por intuir, não busca compreender o ser, não investiga a vida com lupas de aumento. É a atitude natural do artista que o faz encontrar-se com sua interioridade. Mergulhando no mais íntimo de seu ser, percorrendo sua própria estrada, é que encontrará a inspiração para suas criações. Não há uma busca, mas sim um deixar-se viver, coincidindo com sua interioridade, ao passo que vislumbra desinteressadamente as coisas ao seu redor, como nos diz o heterônimo de Fernando Pessoa, Alberto Caeiro, em *O guardador de rebanhos*:

Não tenho ambições nem desejos.
Ser poeta não é uma ambição minha.
É a minha maneira de estar sozinho.

E se desejo às vezes,
Por imaginar, ser cordeirinho
(Ou ser o rebanho todo
Para andar espalhado por toda a encosta
A ser muita coisa feliz ao mesmo tempo),
É só porque sinto o que escrevo ao
 [pôr-do-sol,
Ou quando uma nuvem passa a mão
 [por cima da luz
E corre um silêncio pela erva fora.
(PESSOA, 2007, p.32)

Assim, a desatenção ao caráter prático do exterior conduz o artista a uma atenção ao interior de si mesmo e das coisas da vida, de tal maneira que Bergson afirma que a atitude do artista consiste numa “síntese entre tensão e distensão do espírito.” (BERGSON, 2006, p.225). Entre a *intuição* que o leva a interioridade, e o impulso para expressar na matéria que o leva a exterioridade, fazendo-o assim ultrapassar a si mesmo, simpatizando com a *duração* das demais coisas da vida. O artista tensiona e distensiona seu espírito para realizar-se na criação.

2.5. Ir além de si mesmo | A noção de Simpatia

O que leva o artista a sair da sua *duração interior* para encontrar-se com a essência das coisas da vida? Aprofundado em sua própria interioridade, que o faz estar em contínua atualização com a realidade, o artista poderia contentar-se com seu escoamento pela vida, com sua melodia interna, mas algo o faz a sair de si e encontrar-se com as diversas outras durações. Ou seja, sem nenhum interesse prático ou útil, o artista se dispõe a ir além da interioridade do seu espírito para adentrar a *duração* das coisas ao seu redor. O comentador David Lapoujade em seu texto *Intuição e Simpatia* (2008) aponta um caráter distintivo para a simpatia, dentro da filosofia bergsoniana, que nos aproxima e propõe respostas para esta questão.

Lapoujade nos lembra que Bergson menciona a *intuição* como simpatia em diversos trechos de sua obra. Em *Introdução a Metafísica* (1989, p.187), Bergson afirma, como já citamos: “Chamamos aqui de intuição a simpatia pela qual nos transportamos para o interior de um objeto para coincidir com aquilo que ele tem de único e, por conseguinte, de inexprimível.” Parece-nos que *intuição* e simpatia se confundem. Em outros trechos, Bergson afirma que “o instinto é simpatia” (BERGSON, 2010, p.170), aumentando a dificuldade de distinguir o que de fato é a *intuição*. Lapoujade se ocupa dessa distinção entre *intuição* e simpatia numa tarefa de demonstrar o quanto as duas noções se complementam. (...) o que significa a simpatia de que fala Bergson com relação à intuição?” (LAPOUJADE, 2008, p.51).

Encarando os limites de uma filosofia que não se aprisiona em conceitos, o comentador afirma que a simpatia é o que nos faz coincidir com o externo a nós, sendo portanto um complemento para a *intuição* que é como o espírito descobre a si mesmo na *duração*. Colocando em outros termos, enquanto a *intuição* nos faz ter consciência do nosso espírito movente, a simpatia nos faz ultrapassar a nós mesmos e coincidir com o interior das coisas da vida.

No campo da *intuição*, portanto, colocamo-nos numa visão direta do espírito, de forma reflexiva sobre aquilo que dura. Mas para atingir algo além de nós, outras realidades, a consciência “procede por simpatia” (LAPOUJADE, 2008, p. 53). Ou seja, “é a simpatia que torna a realidade exterior acessível à intuição” (JULIÃO, 2014, p.134). É ela que é capaz,

como afirma Johanson, “de colocar-nos em sintonia com o que está não para além da realidade concreta, mas ao contrário, encontra-se profundamente arraigada nela.” (JOHANSON, 2005, p.47)

Na arte, enquanto que é tarefa da *intuição* as intenções espirituais, a simpatia permite que a consciência, percorrendo a matéria, extraia o espiritual que há no mundo, de tal maneira que podemos inferir um desdobramento metodológico para conhecer o real, não só de sua interioridade mas também do que é externo a nós.

Retomando a discussão sobre representação e imitação na arte a partir da noção de simpatia, entendemos quando se afirma que o artista é um imitador. Poderíamos inferir que ao simpatizar com as coisas da vida, o artista, imbuído de um movimento criador, tenta imitar a interioridade que apreendeu do que é externo a ele, para que outros também possam conhecer. Mas cabe aqui ressaltar que, se a *intuição* e a simpatia levam o artista a encontrar-se com o ser que há no objeto de sua atenção, é a *duração* que ele apreende e é ela que ele busca revelar. Sobre isto, Leopoldo e Silva afirma:

Como todos os objetos da arte são figurações da duração absoluta, não há sentido em falar de imitação, a menos que se entenda por isso a repetição do movimento criador, movimento que não se enraiza na subjetividade, mas na força do elã. (LEOPOLDO E SILVA, 1994, p. 326)

O artista, quando intuiu e expressa, passa a participar da evolução criadora que é a vida. De tal maneira que, como afirma Leopoldo e Silva (1994, p. 326), “a obra de arte, o artista, são manifestações da continuidade do Ato Criador”. Na filosofia bergsoniana, portanto, o que mais interessa é o sentido da arte como um “veículo revelador” (LEOPOLDO E SILVA, 1994 p.326) daquilo que nossa percepção comum não consegue ver, não por uma superação ou transcendência, mas sugerindo uma percepção sensível e expandida da vida através da obra.

Mas isto só é possível porque no fundo toda a vida é virtual. Ela carrega consigo, assim como nós conosco, todas as nuances do que foi, do que é e do que pode ser, como tendências que esperam ser forjadas na existência para aí sim tornarem-se reais. Assim, para a consciência artística não basta o estágio de apreensão pela *intuição*, como se para a arte bastasse o ver e fazer ver. Caso isto fosse defendido nos levaria a conclusão de que tudo está dado e somente aguarda ser descoberto. Uma negação da filosofia da *duração* de Bergson. É preciso

ir além, a arte precisa lidar com a tensão da matéria para realizar seu impulso, precisa expressar.

(...) a matéria provoca e torna possível o esforço. O pensamento que é apenas pensamento, a obra de arte apenas concebida, o poema apenas sonhado ainda não custam trabalho; o que exige esforço é a realização material do poema em palavras, da concepção artística em estátua ou quadro. O esforço é penoso, mas também é valioso, ainda mais valioso do que a obra em que resulta, porque graças a ele a pessoa tirou de si mais do que tinha, elevou-se acima de si mesma. Ora, esse esforço não teria sido possível sem a matéria. (...) Ela põe à prova nossa força, conserva-lhe a marca e pede-lhe intensificação. (BERGSON, 1989, p.22)

Bergson ultrapassa a visão da arte como uma busca pelo idealismo ou pelo realismo, embate tradicional na história da arte. Não se trata de mascarar o mundo visando uma beleza formal, ou de ser fiel às aparências da natureza. Primeiro porque a arte, na filosofia bergsoniana, é sempre fonte de inventividade, o artista se surpreende com o trabalho pois as tensões entre consciência e matéria são imprevisíveis e não fruto de uma aproximação a algo já dado no pensamento. E segundo porque é necessário descartar as representações ordinárias, ao menos ressignificá-las, para criar o novo que condiga com a realidade em contínua mudança.

A consciência artística então levará a cabo o impulso sensível originário, pois a criação só se realiza quando lida com a matéria inerte. Assim, é também tarefa do artista encontrar relações entre os materiais e os sentimentos que almeja imprimir na sua obra, tornando-se artífice ao aprimorar sua lida com eles. Sobre a expressão artística é que nos debruçaremos no último capítulo desta dissertação.

3. TERCEIRO CAPÍTULO: O EXPRESSAR

“(…) pois, em todos os domínios, o triunfo da vida é a criação” (BERGSON, 1989, p.80)

3.1. A elaboração da matéria | A obra de arte

O artista, como vimos, é impulsionado pelo movimento criador para iniciar a elaboração da matéria inerte em busca de expressar algo de sua experiência singular com a vida. O resultado disso será uma obra. Mas mesmo que a arte imite a criação da vida, e que essa, em sua evolução, necessite criar a si mesma para adaptar o espírito a matéria, mesmo na espontaneidade e fluidez desse movimento, isto não significa dizer que ambas não enfrentarão os obstáculos, cada uma a sua maneira, da materialidade.

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 também é valioso, ainda mais valioso que a obra em que resulta, porque graças a ele a pessoa tirou de si mais do que tinha, elevou-se acima de si mesma (BERGSON, 1989, p.80)

“O impulso de vida de que falamos consiste, em suma, numa exigência de criação” (BERGSON, 2010, p.250) de tal maneira que a vida procede como um jorro que enfrenta a força oposta da matéria inerte, gerando um fruto desse embate que não é propriamente a *duração*, mas uma expressão na matéria de uma realidade que muda. Matéria e espírito são dois sentidos opostos do *elã* que se reconciliam na vida, sendo o movimento da natureza único e imprevisível, acolhendo as limitações da materialidade que a caracteriza.

[O impulso da vida] não pode realizar uma criação total, porque encontra pela sua frente a matéria, que é a própria necessidade, e tende a nela introduzir o máximo possível de indeterminação e de liberdade. (Ibidem)

Assim a vida é o agir sobre a matéria, elaborá-la. Como no exemplo do olho, o impulso que o originou poderia ir longe, levando um ser vivo a ver infinitas coisas, mas na lida com a tendência inversa da matéria, o olho atende a necessidade de enxergar somente algumas coisas, dando a visão uma funcionalidade. Bergson argumenta em A evolução

criadora sobre a inutilidade de uma visão infinita, o ser que tivesse essa possibilidade tenderia a não agir, o que vai na contramão do movimento do espírito. “A verdade é que (essa marcha para a visão) se efetua em virtude do impulso originário da vida, está implícita nesse mesmo movimento, e precisamente por isso é que vamos encontrá-la em linhas de evolução independente. Agora, se nos perguntassem por que e como se acha nela implícita, responderíamos que a vida é, acima de tudo, uma tendência para agir sobre a matéria bruta. O sentido dessa ação não se acha, sem dúvida, predeterminado: daí a imprevisível variedade das formas que a vida, ao evoluir, semeia no seu caminho.” (Ibidem, p.120) Isso na natureza, isso na arte. De modo que a matéria é obstáculo, instrumento e estímulo ao mesmo tempo para que o impulso criador se realize.

Nós comumente interpretamos essas tensões entre o espírito que quer marchar e a matéria que quer permanecer a mesma, como se a vida procedesse conforme a nossa inteligência. Assim, reduzimos a matéria a representações. Mas a atualização da composição espírito-matéria é espontânea e ininterrupta, ou seja, incompreensível do ponto de vista do hábito de pensamento intelectual. Por isso, “[...] é falso reduzir a matéria à representação que temos dela, falso também fazer da matéria algo que produziria em nós representações, mas que seria de uma natureza diferente delas. 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 uma representação, porém menos do que aquilo que o realista chama uma coisa – uma existência situada a meio caminho entre a “coisa” e a “representação”. (BERGSON, 2010b, p. 1-2). Imagens múltiplas, diversas, por vezes contraditórias pois ampliam nossa percepção sobre o espírito pelo qual ela está atravessada.

Isso também é válido para a consciência artística, como Bergson (2010, p.145) elucida, “mesmo nas suas obras mais perfeitas, quando (o artista) parece ter acabado por vencer as resistências exteriores assim como a sua própria estará à mercê da materialidade que teve de assumir.”. A obra de arte, a expressão do artista, portanto, não é *duração pura*. Ela necessita da mediação da materialidade para expressar o que o artista intuiu, assim, a própria matéria não deixa o impulso do artista seguir em frente. Ela exige sua elaboração, mas também possibilita a realização do impulso em obra.

A arte não ganha status de verdade, mas nos aproxima da realidade. A obra do artista portanto, é uma certa luz que ele mesmo lança sobre sua experiência de percepção mais expandida da realidade e isto só ocorre devido a mediação simbólica que transforma a *intuição* artística em expressão. Ou seja, a matéria precisa ser elaborada em uma linguagem poética metafórica para que as imagens sugeridas pelo artista nos aproximem de uma visão mais profunda sobre a vida, aquilo que nosso senso comum deixa escapar.

Mas essa aproximação da *duração* só ocorre se o artista conseguir imprimir em nós uma percepção estética da vida que de algum modo já estava latente na nossa interioridade. É necessário que o artista, através do esforço, de trabalho de elaboração e resignificação, vá além dos limites dele mesmo e da materialidade para não só expressar o que intuiu, como também para promover a contínua atualização do sentimento impresso em sua obra.

O poeta e o romancista que exprimem um estado de alma não criam certamente todas as suas peças: eles não seriam compreendidos por nós se não observássemos em nós, até certo ponto, o que eles nos dizem de outros. À medida que eles nos falam, aparecem nuances de emoção e pensamento que poderiam ser representadas em nós há muito tempo, mas que permaneceram invisíveis: tal como a imagem fotográfica que não fora ainda mergulhada no banho que a revelará.” (BERGSON, 2006, p.149)

Quanto mais próxima, rica e profunda a transposição do ato criador para sua expressão na matéria, mais o artista conseguirá conduzir os observadores de sua arte a sua experiência original. A criação artística, a medida que traz à tona a *duração interna* do artista na elaboração da matéria, o faz ultrapassar a si mesmo, expandindo seus horizontes e criando Eus que antes não existiam. Assim também são as obras de arte, elas se fazem enquanto o artista as realiza.

Se delibero antes de agir, os momentos da deliberação oferecem-se a minha consciência como os esboços sucessivos, cada um deles único em seu gênero, que um pintor faria de seu quadro; e o próprio ato, ao se realizar, por mais que realize algo desejado e, por conseguinte, previsto, nem por isso deixa de ter a sua forma original. (Ibidem, p.104)

O comentador Alain de Lattre na sua obra *Bergson une Ontologie de la Perplexité* (1990) se debruça sobre esta perplexa relação do eu com as nossas criações. Há identificação entre as nossas criações e nós justamente porque há liberdade no ato de expressar nossa interioridade. Diz de Lattre que a obra de arte não é extensão do artista mas sim criação, uma

expressão muito próxima daquilo que é a sua *duração interna*. Por ser imprevisível, é um ato de coragem, de ultrapassar a si mesmo, que o faz lançar-se naquilo que antes ele não sabia se conseguiria, moldar a matéria conforme sua emoção criadora. É um lançar-se num abismo a criação artística. “De meu ato ao que eu sou; de mim mesmo a mim mesmo; e do artista à sua obra – um vazio, um hiato: um contorno de contingência, um modo de ausência que nada virá completar, a não ser o que se dirá depois: tarde demais.” (LATTRE, 1999, p.48)

Enquanto na criação da natureza, a realização do espírito na matéria se dá em uma organização contínua e espontânea, que se desdobra e desdobra-se, sempre em marcha, sempre atualizada, na criação do artista os obstáculos enfrentados pela consciência para fabricar a obra, na lida com a matéria, acontece num intervalo de tempo – a elaboração da obra de arte tem um início e um fim, não é uma evolução contínua como a criação das espécies na natureza. A expressão da natureza é espontânea, imprevisível, contínua, “explosão”, como nos diz Johanson (2005, p.58), enquanto que o artista precisa expressar o que criou, estagnando a *duração*, através do trabalho sobre a matéria, e sobre si mesmo, para superar os limites das suas próprias habilidades de fabricação.

Assim podemos dizer que a matéria artística não é criação, mas recriação, como diz Johanson (2005, p.59), “criação que se reinicia, infinitas vezes”, já que demanda do contemplador novas experiências com o objeto artístico para que outros sentimentos, novas significações, diferentes imagens, atualizem sua apreensão da obra e lhe aproximem daquilo que o artista viu sobre a vida.

A elaboração da matéria, portanto, na criação artística, é uma contínua demanda de trabalho e ressignificação, não só do espectador, que precisa sempre revisitar a obra para ir além daquilo que foi dito, mas também do artista que está sempre em busca de aprimorar sua técnica para inserir mais liberdade no seu ato criador. E mesmo assim, a arte sempre terá algo mais a desvelar pois precisa continuar em marcha.

3.2. Organização e Fabricação | O trabalho

Sabemos que a crítica de Bergson ao aprisionamento da vida em caixas é consequência da tarefa do intelecto, como já dissemos. A medida que a matéria foi evoluindo, a inteligência

concomitantemente foi relacionando as coisas da vida de maneira a pode agir, poder fabricar elementos artificiais que auxiliassem na sobrevivência.

Nesse afã da ação, a percepção comum desfaz o emaranhado do real, simplifica, se atém a superfície e ao que tem de comum e repetitivo. A evolução da vida não se dá no automatismo ou na estagnação. Segue-se que através da inteligência é impossível criar o novo, inovar, inventar. “Se, portanto, a inteligência tende a fabricar, pode-se prever que aquilo que há de fluido no real lhe escapará em parte e que aquilo que há de propriamente vital no vivo lhe escapará inteiramente.” (BERGSON, 2010, p. 212).

(...) Repugna ver no curso das coisas, ou mesmo simplesmente no desenvolvimento da vida, uma imprevisível criação de forma. O mecanismo encara a realidade somente pelo aspecto da similitude e da repetição. Ele é, pois, dominado por essa lei de que na natureza só há o mesmo reproduzindo o mesmo. (...) Enfim, a aplicação rigorosa do princípio de finalidade, tanto quanto o de causalidade mecânica, conduz à conclusão de que ‘tudo está dado’. É porque eles ainda estão de acordo em fazer tábula rasa do tempo. A duração real é aquela que morde as coisas e deixa nelas impressos os seus dentes. Se tudo é dado no tempo, tudo muda interiormente, e a mesma realidade concreta não se repete jamais. (Ibidem, p.46)

É através da *intuição* que percebemos a vida seguindo seu curso, de forma que sempre no compasso da vida há um jorro de novidades a serem organizadas e materializadas, seja pela própria natureza, seja pelo próprio artista.

Aqui entramos em duas noções importantes para compreender a expressão criativa na filosofia bergsoniana. A fabricação e a organização são formas de elaborar a matéria para expressar o espírito. O que se segue é que, para Bergson, a nossa dificuldade em entender a realidade como evolução e criação é justamente o fato de não sabermos à distinção entre fabricar e organizar. Acabamos por substituir a realidade por esquemas, já que não conseguimos compreender e organizar a sua aparente complexidade.

“A natureza não teve mais dificuldade em fazer o olho do que eu tenho em erguer a minha mão.” (Ibidem, p.116) Assim que fabricar é ir de fora para dentro, preocupando-se em entender muito mais as aparentes relações, ou seja, o que as coisas têm em comum, do que propriamente adentrar nas singularidades. Encontrar aquilo que as coisas têm de único é a tarefa da *intuição*, como já sabemos, e a partir daí o que resta é organizar de dentro para fora.

Ora, uma coisa é fabricar, outra organizar [...] A fabricação vai da periferia ao centro, ou, como diriam os filósofos, do múltiplo para o uno. Pelo contrário, o trabalho de organização vai do centro para a periferia. Começa num ponto que é quase um ponto matemático, e propaga-se em volta desse ponto em ondas concêntricas cada vez mais largas. (Ibidem, p.117)

Segundo o filósofo, no evoluir, quando a natureza não forneceu os instrumentos e ferramentas necessários a adaptação do homem a matéria, o nutriu com a inteligência para moldá-la, fabricá-la a seu bel prazer. A fabricação é, portanto, uma forma de forjar a matéria de maneira que todo o seu processo é determinado pelo fim que se almeja. Também é característica do objeto fabricado ser uma justaposição de peças, etapas, processos, fazendo com que o conjunto seja o ponto final. “O conjunto do resultado representa aqui o conjunto do trabalho, e a cada parte do trabalho corresponde uma parte do resultado” (Ibidem, p. 77). A tarefa da fabricação é sempre complexa e baseada em relações estabelecidas no passado e que também não denotam o que cada coisa tem de único.

Já na organização, pelo contrário, a vida parte de um impulso inicial, o espanto da *intuição*, e se engendra em formas continuamente fluídas que harmonizam-se na sua diversidade e parecem nunca se contentar com a estagnação. Sempre em marcha. Segundo Bergson, o ato de organizar “possui algo de explosivo: de início, requer o mínimo espaço possível, um mínimo de matéria, como se as forças organizadoras só contra vontade entrassem no espaço. O espermatozóide, que põe em movimento o processo evolutivo da vida embrionária, é uma das menores células do organismo; aliás, só uma reduzida porção de espermatozoide toma realmente parte da operação.” (Ibidem, p.76) O que falar então do Big Bang e mesmo de um por do sol em sua explosão de cores vai continuamente fluindo até dar espaço a uma noite estrelada?

É como se toda a nossa dificuldade fosse encontrar o ritmo da vida. Como um casal de dançarinos, a vida está sempre fluindo em seu ritmo contínuo enquanto que nossa racionalidade, presa a necessidade de ação e de sobrevivência, não acerta o passo.

Da mesma forma como o talento do pintor se forma ou se deforma, e em todo o caso se modifica sob a influência das próprias obras que produz, igualmente cada qual dos nossos estados, ao mesmo tempo que sai de nós modifica a nossa pessoa, visto ser a nova forma que acabamos de dar a nós próprios. Justifica-se, portanto, dizer que o que fazemos depende daquilo que somos; mas é necessário acrescentar que somos, em certa medida, aquilo que

fizemos, e que criamos continuamente a nós próprios. (BERGSON, 2010, p.21)

Para o artista é necessário uma organização daquilo que foi intuído. Ou seja, inicia-se um processo criador de dentro para fora, um movimento de interioridade, de força centrífuga. Mas somente a organização não será suficiente. Dizer isto é o mesmo que admitir que quando Mozart afirmava ouvir suas operas prontas na sua imaginação, por uma habilidade intuitiva, isso já era produzi-las, ou que, retomando o exemplo do arquiteto Lúcio Costa, Brasília já estava construída assim que a ideia lhe surgiu no pensamento. É necessário depois de organizar sua *intuição* que o artista elabore a matéria, de fora pra dentro, um movimento centrípeto, recorra a ela para fabricar sua obra numa tentativa de coincidência com a *duração*. A obra de arte é, como diz Thibaudet, “intermediária entre o trabalho de organização e o trabalho de fabricação.” Quando bem próxima da organização, torna-se aquela criação quase que instantânea, num golpe, e quando mais próxima da fabricação, necessitará de bastante elaboração.

Na natureza, um organismo é entendido como um agrupamento de muitas organizações. Células, tecidos, corpúsculos formam a unidade, um organismo, mas ainda sim, numa certa sistematização, cada parte é uma individualidade. Ou seja, a própria natureza, servindo novamente como parâmetro para o ato criador, funda a possibilidade da individualidade mas sem pretensão de um isolamento total, já que cada organização se articula com o todo, emprestando das suas relações algumas propriedades.

Assim, na criação artística, presume-se que a fabricação não deve ir tão longe, ou ao menos, não deve preceder a organização, por correr o risco de tender ao isolamento das partes na hora de elaborar a matéria perdendo a relação com a inspiração originária. O artista, na lida com a matéria através da fabricação, por excelência analítica e intelectual, precisa manter-se no fio condutor do impulso criador para que sua obra não se torne um conjunto de notas que não formam a unidade canção, bem fabricadas talvez, mas desprovidas do seu caráter vital.

(...) Quem se empenhe na composição literária terá verificado a diferença entre a inteligência entregue a si mesma e aquela que consome com o seu fogo a emoção original e única, nascida de uma coincidência entre o autor e seu assunto, isto é, de uma intuição. No primeiro caso, o espírito labora a frio, combinando ideias entre si, há muito vazadas em palavras, que a sociedade lhe entrega em estado sólido. No segundo, parece que os materiais

fornecidos pela inteligência entram previamente em fusão, e que se solidificam em seguida de novo em ideias agora nutridas pelo próprio espírito: se essas ideias acham palavras preexistentes para as exprimir, isso constitui para cada um o efeito da boa-sorte inesperada; e, na verdade, sempre foi preciso ajudar o acaso, e forçar o sentido das palavras para que se modelasse o pensamento. O esforço agora é doloroso, e o resultado aleatório, mas é somente então que o espírito se sente ou se crê criador. (BERGSON, 2005, p.37)

É na matéria que o artista encontra então sua possibilidade de expressão, portanto seu estímulo a criação, mas também seus percalços, quando limitada e limitante não se deixa moldar-se continuamente para coincidir com o real que dura. Nesse sentido, a criação artística está sempre sendo elaborada. Melhor dizendo, a música sempre precisará ser ouvida novamente, a pintura vista de novo, o livro relido para que se alcance um pouco mais a *intuição* que lhe originou, a obra está sempre em “processo de maturação”, como nos diz Johanson (2005, p.61), diferentemente da natureza que, em sua organização, não encontra obstáculo para que sua criação sempre espontaneamente se atualize em função da *duração*.

Na filosofia bergsoniana, para além da arte tornar-se um processo de maturação e de experiência de imprevisibilidade da obra, o artista também precisa lapidar a si mesmo, na medida em que precisa sempre lidar com a matéria, elaborando, empregando técnicas, cedendo aos seus limites. É neste sentido que, para Bergson todo artista é também artesão, pois além de criador é também um feitor da obra.

É preciso que o escultor conheça a técnica de sua arte e saiba tudo o que se pode aprender: esta técnica diz respeito sobretudo ao que sua obra terá de comum com outras; ela é comandada pelas exigências da matéria sobre a qual ele opera e que se impõe a ele como a todos os artistas; na arte, ela interessa ao que é repetição ou fabricação, e não mais à criação mesma. Sobre ela se concentra a atenção do artista, o que chamarei sua intelectualidade.” (BERGSON, 2006, p.103)

É na criação da obra de arte que a *intuição* se une a expressão, que a organização se une a fabricação e que o artista se une ao artesão. Jankélévitch aponta que em Bergson é “assim que podemos pensar falando, deliberar escolhendo, ou, como o poeta, criar o poema fazendo-o e através do feito” (JANKÉLÉVITCH, 1959, p. 233), pois é só na materialização do espírito que o virtual passa a ser real. Colocando em outras palavras, há sempre mais do impulso criador do que na obra realizada, há sempre trabalho a ser feito, porém são nas

tensões e distensões entre a potência criadora e aquilo que lhe contraria que o jorro da vida se realiza no seu contínuo vir a ser, fora deste embate só há virtualidades.

O trabalho do artista só será recompensado se, de alguma forma, aquela elaboração da matéria que a consciência artística fabricou, provoque em nós algum sentimento, alguma coincidência, assim a obra continuará na sua vitalidade, mediada pela nossa própria interioridade, em seu processo de maturação. A criação artística, não sendo a própria *duração*, mas sim uma expressão dela, necessita que tenhamos todas estas experiências de contato com a obra para que, criemos imagens que nos aproximem paulatinamente do real, para que nós também possamos intuir.

Ao lermos toda a obra de Bergson nota-se a utilização destas imagens, analogias, metáforas pelo filósofo para nos dar uma noção da *intuição da duração* que originou sua filosofia. Assim como o filósofo, no caso do artista, é também através destas experiências com a arte, da maturação dos seus significados, da criação de imagens, que vamos nos aproximando daquilo que ele viu, daquilo que ele vai sugerindo do real. A linguagem imagético metafórica em Bergson surge como mais apropriada para que todo aquele que intuiu a realidade movente possa transpor sua subjetividade aos demais que não a intuíram.

3.3. Imagens e símbolos | A linguagem

“Se a linha reta é a menor distância entre dois pontos, a curva é o que faz o concreto buscar o infinito.” (NIEMEYER, 2004, p. 140)

Um conhecimento absoluto é um conhecimento que se dá a partir da essência do objeto, de dentro para fora, e que se caracteriza por ser imediato, em um golpe de *intuição*. A criação artística, apesar de ser fruto de uma *intuição*, ao se expressar na matéria, nos aproxima desta realidade intuída, mas não é *duração pura*, ela nos dá imagens, ainda que mais profundas, sobre as coisas da vida.

A *duração* não aparece na obra de arte de forma continuada, ela precisa ser atualizada. Assim que, para Bergson, todas as experiências que temos com as obras de arte, seja a releitura de um livro, as visitas repetidas aos museus, a música que escutamos novamente, vão somando imagens que nos aproximam de uma noção daquilo que a originou.

É preciso que a matéria, portanto, seja trabalhada para sugerir algo que em nós contra ressonância. Alguma linguagem que aponte a direção na universalidade de significações de algo que possamos traduzir no sentimento mais próximo do que o artista sugeriu. Por isso, o filósofo da *duração* afirma que a linguagem simbólico imagética, ainda que com limitações e obstáculos, é a mais apropriada para reconstruir abstratamente a *duração*.

Nenhuma imagem substituirá a intuição da duração, mas muitas imagens diversificadas, emprestadas à ordem de coisas muito diferentes, poderão, pela convergência de sua ação, dirigir a consciência para o ponto preciso em que há uma certa intuição a ser apreendida. Escolhendo imagens tão disparatadas quanto possível, impediremos que uma qualquer dentre elas venha usurpar o lugar da intuição que ela está encarregada de evocar, pois, neste caso, ela seria imediatamente expulsa por suas rivais. Fazendo com que todas exijam de nosso espírito, apesar de suas diferenças de aspecto, a mesma espécie de atenção e, de alguma forma, o mesmo grau de tensão, acostumaremos pouco a pouco a consciência a uma disposição bem particular e bem determinada, precisamente aquela que deverá adotar para aparecer a si mesma sem véu. Mas ainda será preciso que ela consinta neste esforço. Pois nada lhe teremos mostrado. Teremos simplesmente colocado a consciência na atitude que deve tomar para fazer o esforço requerido e chegar, ela própria, à intuição. (BERGSON, 1989, p.17)

Segundo Bergson, a linguagem conceitual aprisiona a *duração* em moldes que, fixos e estagnados, não dão conta de expressar uma vida que muda o tempo todo. Focados no conceito, o impulso que o originou nos escapa. Estes pontos estáticos são meros pontos de vista que nos fazem rodear as coisas da vida, e nunca compreendê-las no seu âmago. E como o filósofo nos diz, mesmo que tenhamos vários pontos de vista, como no exemplo da coleção de fotos de uma cidade, isto nunca substituiria a experiência singular de viver a cidade. Como nos diz Johanson (2005, p.75), “com a linguagem (conceitual), substitui-se a percepção do todo, única e original, por um sistema de rearranjos de elementos preexistentes.”

Os símbolos, as imagens, as metáforas apontam para aquilo que cada objeto da vida tem de comum com um outro objeto, e somente por isso conseguimos entender sua linguagem, na relação que fazemos com aquilo que já conhecemos. A singularidade das coisas da vida, os símbolos, os conceitos sempre deixarão escapar, de modo que o contato com a natureza e a criação artística, mediado pela linguagem, pode nos dar uma noção intelectual da vida, mas não adentramos no seu âmago.

Suponhamos que me são apresentadas, misturadas ao acaso, as letras que entram na composição de um poema que ignoro. Se as letras fossem *partes* do poema, eu poderia tentar reconstituí-lo com elas, ensaiando diversos arranjos possíveis, como faz a criança com as peças de um jogo de paciência. Mas não pensarei nisto nem por um instante, pois as letras não são *partes componentes*, mas sim *expressões parciais*, o que é uma coisa bem diferente. Esta é a razão pela qual, se conheço o poema, ponho imediatamente as letras em seus lugares e as ligo sem dificuldades por um traço contínuo, enquanto a operação inversa é impossível. Mesmo quando creio tentar esta operação inversa, mesmo quando tomo as letras uma a uma, começo por me representar uma significação plausível: eu me dou, pois, uma intuição, e é da intuição que tento descer para os símbolos elementares que reconstituiriam a expressão dela. A própria ideia de reconstituir a coisa, por via de operações praticadas sobre elementos simbólicos unicamente, implica um tal absurdo que ela não viria ao espírito de ninguém, se nos déssemos conta que não tratamos com fragmentos da coisa, mas, de alguma forma, com fragmentos do símbolo. (BERGSON, 1989, p.21)

Percebemos um paradoxo na filosofia bergsoniana. Por um lado uma crítica as limitações dos conceitos que nunca nos deixam ir além das aparências, por outro lado uma proposição de expressar a essência da vida através da simbolização, que ainda rodeia os objetos, ainda serve mais a um procedimento analítico.

A função da linguagem é representar, traduzir o original. De fato, os símbolos nos colocam externamente aos objetos, mas mesmo assim são de grande relevância para que outros que não possuem naturalmente esta faculdade de intuir, também expandam suas percepções comuns da vida. Apesar desse procedimento simbólico servir bem a compreensão intelectual que temos do mundo e de nós mesmos, algo que para Bergson só demonstram caminhos distintos de evolução da vida, a vida interior, ou o que o filósofo também denomina de espiritual, pode ser apreendida através de um esforço para se colocar numa atitude de intuir a *duração*.

Bergson (1993, p.109) propõe que “interioridade pura e contínua, exterioridade pura e descontínua: nossa percepção transita entre esses dois extremos, não caímos nem na passividade absoluta da matéria, mas também não obtemos a liberdade absoluta do espírito.” Estamos sempre nesta fronteira entre aquilo que conseguimos apreender de mais profundo e aquilo que só rodeamos e analisamos.

A *intuição* não é suficiente para a experiência do espírito e da matéria, quando se trata de uma consciência que cria. É necessário que a *inteligência* elabore a *duração* de maneira a

expressá-la através dos símbolos que o conhecimento humano possa interpretar. “(...) A intuição somente será comunicada através da inteligência. Ela é mais que a ideia, ela deverá, todavia, para lograr transmitir-se, cavalgar algumas ideias. Ao menos ela se dirigirá, de preferência, às ideias mais concretas, rodeadas ainda por uma franja de imagens. Comparações e metáforas sugerirão aqui o que não podemos chegar a exprimir.” (BERGSON, 1989, p. 42).

As imagens têm seu mérito ao sugerir uma proximidade com o mundo real até porque “a vida interior é tudo isso de uma vez, variedade de qualidades, continuidade de progresso, unidade de direção. Não poderíamos representá-la por conceitos, isto é, por ideias abstratas, ou gerais, ou simples.” (Ibidem, p. 185). Ou seja, apesar de o conceito ser algo necessário para uma percepção analítica e intelectual do mundo, Bergson elege a linguagem imagética como melhor forma de comunicar a *intuição* porque ela possibilita uma continuidade na sua tradução, uma atualização de significações, assim como deve ser nossa experiência com a arte. Os símbolos não dizem tudo, é necessária uma atualização das suas significações que só se dá na nossa contínua relação com eles.

Assim como um corpo que desconhece a água só aprende a nadar de fato tomando contato com ela, movendo-se conjuntamente e interagindo com ela, também o conhecimento filosófico, que não é um a priori, terá também de se debater com seu objeto, até aprender alguma coisa dele e de sua relação com ele. (BERGSON, 2010, p.201)

Podemos estender essas considerações sobre o espírito filosófico aos desafios da expressão da arte também. É necessário esse embate com os limites da linguagem na criação artística. Retomando os comentários de Thibaudet (1923, p.52), “as imagens que são fins para o poeta, são meios para o filósofo”. Ou seja, mesmo que o filósofo e o artista, a luz do bergsonismo, tenham um mesmo propósito, desvelar as aparências nos colocando em contato com o movente, o primeiro o faz procurando diretamente o âmago das coisas, sendo as imagens um meio para demonstrar o que intuiu, enquanto que os artistas têm as imagens como fim, como criação artística, como obra que sugere uma percepção sensível e expandida da vida.

É preciso então uma linguagem que permita, em cada instante, passar do que se sabe aquilo que se ignora. É preciso uma linguagem cujos signos - que

não podem ser em número infinito - sejam extensíveis a uma infinidade de coisas. Essa tendência do signo a se transportar de um objeto para outro é a característica da linguagem humana. (BERGSON, 1959, p.171)

As imagens e metáforas aparecem então como a linguagem que nos mostra esta infinidade de coisas, todas com aspectos em comum com as demais coisas da vida, mas que nos dão uma visão mais direta da *duração*, porque ao contrário da linguagem conceitual, que se dirige diretamente ao objeto, suprimindo aquilo que ele tem de singular, as imagens nos sugerem uma visão da *intuição* que soma-se a outra, e a outra, assim que vamos nos relacionando com a obra de arte. Como diz Leopoldo e Silva (1994, p.319, grifo do autor), “tão heterogênea à expressão que não poderia *causar* nenhum conteúdo expressivo.” É a sugestão do elemento sensível, à luz do que foi intuído, que faz com que a linguagem imagético metafórica, apoiada pelo que já está latente no observador, seja a expressão mais apropriada para a *intuição* artística.

Uma das grandes dificuldades encontradas para se pensar uma estética bergsoniana, defendida por seus comentadores como Brincourt, Dresden, Bayer, é justamente o fato de Bergson sempre nos alertar sobre os limites da expressão. Seja pelo filósofo considerar, no entender destes comentadores, a obra de arte uma tentativa sempre frustrada de expressar algo inexprimível, a *duração*, e aqui a criação artística aparece como uma “forma degradada da metafísica, única capaz de nos dar a intuição da totalidade do mundo” (BRINCOURT, 1955, p.153), seja porque Bergson recusa o símbolo como uma fonte indubitável para a experiência estética e “a inteligência como agente na comunicação dessa experiência.” (DRESDEN, 1960, p.55). De certo que, através da criação artística, tanto o criador quanto o espectador, podem expandir sua percepção comum de mundo, podem ir além deles mesmos.

A música, os estados de felicidade, a mitologia, os rostos trabalhados pelo tempo, certos crepúsculos e certos lugares querem nos dizer algo, ou algo disseram que não deveríamos ter perdido, ou estão a ponto de dizer algo; essa iminência de uma revelação que não se produz é, quem sabe, o fato estético. (BORGES, 2007, p.11)

Apesar das inúmeras menções as obras de arte e à atividade do artista, Bergson não se refere a nenhuma expressão artística específica, mesmo havendo convergências nítidas entre sua filosofia e a literatura, principalmente quando se trata das reflexões sobre os limites da

linguagem. Cada expressão artística deve encontrar seus meios para organizar e fabricar a matéria de maneira a nos aproximar da *intuição* que a originou.

Sobre uma comparação, crítica ou apreciação de certas obras de arte, ou certos movimentos artísticos, Gomes (2013, p.25) comenta algo a se considerar, “a constância com que vemos a força criadora canalizar-se em um só artista ou, no máximo, em uma corrente artística talvez se deva ou à nossa limitação no tempo e no espaço, ou a maior facilidade para a potência criadora se exprimir desse modo.” Já que toda criação artística, para além da sua *intuição* original, se exprime na matéria, com seus obstáculos e limites, e que a fabricação vai ser dar de acordo com os materiais disponíveis e com a capacidade técnica do artista, toda obra é composição entre a expressão dos recursos que se tinha no momento histórico que foi fabricada e a realidade movente. Assim, poderíamos juntar poesia, sinfonia, arquitetura, pintura, produzidos em diversas épocas, sobre uma mesma reflexão sobre arte, criação e vida.

3.4. Cada criação é um caminho diferente do elã | A autonomia

A tese de que a vida persegue uma ideia, como se tudo já fosse dado, é rejeitada por Bergson. Para o filósofo não há como se prever o futuro, já que a vida cria a si mesma continuamente, de tal maneira que, o *elã*, jorrando em diversas direções, abre possibilidades, tendências no virtual, mas que só se realizam quando concretizadas na matéria. E assim a vida avança e evolui. Desta maneira, o ato de criar não segue um modelo a ser realizado, nem uma vontade saída de um mistério transcendente, muito menos uma tentativa de criar unidade a partir de multiplicidade de elementos já existentes.

Cada obra de arte é pura invenção e imprevisibilidade. Shakespeare, Mozart, Lúcio Costa, e tanto outros, não poderiam criar sua *Romeu e Julieta*, sua *Flauta Mágica*, sua *Brasília* caso a consciência já não tivesse aberto esta possibilidade no virtual. Entretanto, ainda atrelados ao impulso criador, é na elaboração e fabricação de suas criações que elas passam de uma mera tendência a materialização da realidade.. E é em toda singularidade e imprevisibilidade deste percurso que a obra se individualiza.

A criação artística procede desde uma tomada da consciência da *duração*, através da *intuição* do artista, prolonga o *elã vital* que se manifesta como uma emoção criadora, para

através da inteligência fabricar, com apuro técnico, sua obra que evidência, através da forma, as resistências da matéria que enfrentou. Não há outra *intuição* igual, não há outra emoção criadora igual, nem outra superação da matéria fabricada igualmente, pois cada *duração* é sempre única e cada expressão corresponde não só ao aperfeiçoamento do artista na técnica empregada, mas também ao material e conhecimento que ele tinha em mãos quando fabricou a obra.

Na conferência *A intuição Filosófica* de 1911, posteriormente adicionada na *Coleção Os Pensadores (1989)*, Bergson afirma sobre a *intuição* e discurso filosófico algo que nos parece também ser válido para a criação artística. Para ele, mesmo que o filósofo tenha entrado em contato com algo novo, este novo contém o passado, pois a *duração* é passado, presente e futuro em contínua marcha. Essa familiaridade com algo do passado que há no contato com a *duração* pode nos levar enganosamente a pensar que o filósofo não está sendo original. “Não digo que o trabalho de comparação que antes efetuamos tenha sido tempo perdido: sem este esforço prévio para recompor uma filosofia com o que não é ela própria e para ligá-la ao que existiu em torno dela, não atingiríamos jamais o que é verdadeiramente *ela*; pois o espírito humano é feito de tal maneira que ele só começa a compreender o novo depois de ter tentado tudo para reduzi-lo ao antigo.” (BERGSON, 1989, p. 56, grifo do autor) E na expressão da *intuição* também enfrentaremos um obstáculo, pois para o filósofo colocar em ideias aquilo que apreendeu da realidade é necessário que faça uso de uma linguagem que já exista, pois como afirma Bergson “para fazer com que se compreenda o novo, é forçoso exprimi-lo em função do antigo.”

Para se entender tem de se achar
Que a vida não é só isso que se vê
É um pouco mais...
Que os olhos não conseguem perceber
Que as mãos não ousam tocar
E os pés recusam pisar.
(VIOLA, 1968)

Assim como o filósofo, o artista também lida com o conhecimento tradicional a cerca da arte e com os obstáculos da materialidade para se expressar. E nesse sentido, é interessante

nos depararmos como tradicionalmente se conversou sobre arte, na história e na filosofia, especificamente falando dos gêneros artísticos.

Bergson não faz afirmações sobre o que é ou não é arte, assim como não busca amenizar o obscurecimento sobre a natureza de nenhuma das teses que apresenta em sua filosofia. Seria contrário a sua doutrina filosófica, pelo que entendemos, apontar este ou outro estilo artístico como algo que se encaixa numa moldura de conceitos, quando todas as suas teses apontam para uma fluidez e contínua individuação da composição do espírito com a matéria, resultando numa emoção criadora única e irrepetível ao qual costumamos chamar de obra de arte.

Portanto, para além de estabelecer critérios ou refutações a cerca da história e filosofia da arte, algumas reflexões podem ser feitas partindo da doutrina bergsoniana. Se na essência da criação artística há uma certa *intuição* que o artista quer expressar e que busca os meios para isso, podemos inferir que a mesma emoção criadora que gerou uma música poderia ter sido fabricada na matéria como escultura, pintura, cinema, arquitetura, poesia, sendo somente a técnica do artista o que definirá o gênero artístico? Ou seja, o que fez com que um Michelangelo, conhecedor de diversas técnicas de pintura, escultura, arquitetura e poesia, definisse qual o melhor material artístico para cada obra que criou?

Dentro das reflexões inacabadas de Bergson a cerca da arte, parece-nos que o filósofo quer nos dizer que um David foi feito em escultura somente porque foi entregue ao artista uma grande pedra de mármore, mas que se não fosse isso, poderíamos ter um David pintura, um David arquitetura, um David poesia. E, mesmo sendo a mesma *intuição* e o mesmo artista, seria no fim um outro David, já que cada obra se faz única não só pela *intuição* apreendida mas também pelos obstáculos da materialidade que venceu. É também na fabricação de cada palavra de um poema, nas pinceladas de cada pintura, nos espaços da arquitetura que a obra vai se fazendo única.

Para além da fabricação singular na matéria, vale destacar que do ponto de vista da *duração*, é impossível uma comparação entre obras de arte, seja de antes, seja de agora, haja vista que elas expressam uma *intuição* única, imprevisível e irrepetível. Michelangelo imprimiu em seu David o que apreendeu da *duração* naquele instante em que viveu e expressou com os materiais que tinha em mãos. Se Michelangelo vivesse nos tempos de

Platão, ou nos dias de hoje, não só o material disponível seria outro, mesmo sendo mármore seria uma outra pedra, como também a *intuição* seria outra já que precisaria se atualizar continuamente no passo da vida.

Ou seja, só nos resta a emoção criadora, sugerida pelo artista, e apreendida por nós, como uma espécie de parâmetro para o que é uma criação artística. Parece-nos que Bergson não mencionou em sua obra um certo estilo artístico, um único gênero, pois aquilo que esboçou sobre arte, especificamente sobre a criação artística, nos leva muito mais a composição sensível do espírito com a matéria, a emoção criadora quando a expressão encontra a *intuição*, do que a decomposição entre o objeto artístico – cores numa tela, pedra esculpida, palavras em rima, sons em harmonia – e aquilo que inspirou sua criação.

3.5. Aquilo que a arte imprime em nós | Sentimentos Estéticos

Aquilo que o artista provoca em nós, através da sua obra, é uma espécie de dilatação da percepção, uma expansão do que já temos e que de alguma forma está adormecido, negligenciado. Não se trata de uma outra habilidade, não se trata de algo transcendente dentro da filosofia bergsoniana, mas, na verdade, um aprofundamento daquilo que já captamos, só que superficialmente, da vida. Tanto é assim que Bergson alerta para o fato de só sermos capazes de apreender algo da emoção criadora original do artista caso ela já esteja latente dentro de nós. É uma simpatia pela criação do artista que sentimos. “O poeta e o romancista que exprimem um estado de alma não criam certamente todas as suas peças: eles não seriam compreendidos por nós se não observássemos em nós, até certo ponto, o que eles nos dizem de outros. À medida que eles nos falam, aparecem nuances de emoção e pensamento que poderiam ser representadas em nós há muito tempo, mas que permaneceram invisíveis: tal como a imagem fotográfica que não fora ainda mergulhada no banho que a revelará” (BERGSON, 2020, p.151).

Coincidimos em algum grau com o sentimento de criação do artista, e de fato, o filósofo francês falará de comportamento em graus dos sentimentos estéticos em seu livro *Ensaio sobre os Dados Imediatos da Consciência (2020)*, onde ele também esboça um objetivo para a arte dizendo “é adormecer as potências ativas ou, sobretudo, resistentes de

nossa personalidade e de nos levar a um estado de docilidade perfeita no qual realizamos a ideia que nos é sugerida, no qual simpatizamos com o sentimento expresso.” (BERGSON, 2020, p.24). Assim, a poesia, a música, a escultura, a dança e a arquitetura, citadas por ele nesse mesmo texto, sugerem sentimentos que embalam nossa alma, fazendo-a se esquecer de si mesma e embarcar na visão do artista através da continuidade de movimentos denunciados pelo que o filósofo vai chamar de *ritmo*.

De onde vem o encanto da poesia? O poeta é aquele cujos sentimentos se desenvolvem em imagens – imagens que, para serem traduzidas, se desenvolvem em palavras dóceis ao ritmo. Por nossa vez, ao vermos essas imagens repassarem diante de nossos olhos, experimentaremos o sentimento que, por assim dizer, seria seu equivalente emocional. Mas essas imagens não se realizariam com tanta força sem os movimentos regulares do ritmo, pelo qual nossa alma, embalada e adormecida, se esquece de si mesma, como em um sonho, para pensar e ver com o poeta. (Ibidem, p.24-25)

O *ritmo*, a sucessão de movimentos que sugerem a *duração*, conscientemente criado pelo artista, nos faz adivinhar a continuidade da obra de arte de tal maneira que acreditamos, na experiência com a obra, que “somos seus senhores.” (Ibidem, p.23). Como diz Johanson, “o ritmo, pode-se dizer, é o próprio movimentar-se do espírito.” (JOHANSON, 2005, p.44) Essa possibilidade de conter no presente o futuro da criação artística, o *ritmo*, nos pega pela mão e nos embala na arte. Na poesia, as imagens em palavras, na música, os sons musicais, nas artes plásticas, a iminência de um movimento expresso eternamente em sua fixidez e na arquitetura, encontramos o ritmo na simetria das formas e na repetição dos motivos arquitetônicos.

Na dança, o filósofo vai nos falar sobre o sentimento estético da graça. É o que acontece ao espectador quando em contato com ritmo harmonioso dos passos, da música, que o faz antever aonde aqueles movimentos darão. Segundo Bergson, o embalo da alma com o ritmo da dança faz com que, se por ventura a obra pare, nós sejamos capazes de continuar com as mãos os próximos movimentos, como se estivéssemos tão hipnotizados pela obra que nem percebemos que ela parou, e se percebermos somos capazes de continuá-la sem a mediação do artista, viramos participantes da criação.

É através do *ritmo* que o espectador da arte coincide suas emoções com a emoção criadora do artista. Como explica Bento Prado Jr (1989, p.83-4), “não apenas o objeto

percebido se dá como constituído em torno de si um universo imaginário, liberto das peias da temporalidade e da materialidade. O *ritmo* permite que o espectador se beneficie dessa libertação, passando a viver sua relação com o objeto (e não apenas o objeto), seu próprio ser, como dotados das mesmas propriedades.” Isto justifica a analogia de Bergson a hipnose, pois nos dá imagens do que seria esse acontecimento estético quando estamos em contato com a obra de arte - ficamos embriagados, inebriados, com a alma entregue para a emoção sugerida, enquanto ela ocorre e desbloqueia em nós as percepções comuns que tínhamos sobre nós mesmos e sobre a vida.

É papel da arte então sugerir a *duração*, o movimento contínuo da vida, aquilo que fica por trás da fixidez, através da sua emoção criadora. “A arte visa, assim, muito mais imprimir sentimentos em nós do que exprimi-los.” (BERGSON, 2020, p.25). O artista não se contenta, portanto, em apreender a vida em sua interioridade, ele quer ir além, ele quer sugerir em nós sua emoção criadora. A obra de arte sugere uma certa aproximação da realidade, nos faz aprofundar no mundo sensível tirando os véus do cotidiano. Assim a arte imprime em nós o registro sensível do movimento que a originou, desde que nós também continuemos o seu movimento na nossa própria interioridade.

Assim, “visto que a nossa faculdade de perceber encontra-se embalada por essa espécie de harmonia, nada interrompe o livre impulso da sensibilidade que apenas aguarda o desaparecimento do obstáculo para se emocionar simpaticamente.” (Ibidem). Para Bergson, o sentimento do belo ocorre justamente nesse inebriamento no nosso contato com a obra de arte. “Todo sentimento por nós experimentado se revestirá de um caráter estético, contanto que tenha sido sugerido, e não causado.” (Ibidem).

Há uma intenção consciente do artista em nos sugerir emoções no contato com a criação artística, e assim Bergson novamente delinea caminhos diferentes entre a arte e a natureza. O filósofo se abstém de falar da essência do belo ou mesmo se há uma diferença entre a beleza na natureza, inclusive questiona-se se podemos falar de beleza quando nos referimos a espontaneidade da natureza ou somente há beleza na arte. Apesar disso, nos faz entender a diferença entre um sentimento causado e um sugerido através do exemplo da música, o que, ao fim e ao cabo, nos possibilita refletir sobre arte e natureza novamente. “Se os sons musicais agem de modo mais poderoso sobre nós do que os da natureza, é porque a

natureza se limita a expressar sentimentos, enquanto a música os sugere. Nos parece que falta à natureza a intenção de nos hipnotizar com seus sons e, caso nos sintamos impactados por eles, isto não teria sido sugerido, mas sim causado espontaneamente, diferenciando-se assim dos objetivos da arte e do sentimento estético das criações artísticas, fruto de um esforço consciente do artista.

Nos procedimentos da arte, encontraremos, sob uma forma atenuada, refinada e de algum modo espiritualizada, os procedimentos pelos quais costumamos obter o estado de hipnose. - Assim, na música, o ritmo e a métrica suspendem a circulação normal de nossas sensações e ideias, fazendo oscilar nossa atenção entre pontos fixos, e se apossam de nós com tal força que a imitação de um gemido, mesmo que infinitamente discreta, bastará para nos tornar profundamente tristes. (Ibidem, p.24)

Desta forma, conseguimos compreender a afirmação de Bergson sobre o comportamento em graus dos sentimentos estéticos, pois ele vai rompendo as barreiras do cotidiano, visando a nossa interioridade, através deste esforço em sugerir a emoção criadora do artista. Vai aos poucos desviando nossa atenção das questões práticas do dia-a-dia, dos pontos de vista comuns, das barreiras psicológicas e “por fim, os substitui, nos absorve e domina nossa alma inteira.” (Ibidem)

O artista busca nos introduzir nessa emoção tão rica, pessoal, nova, fazendo-nos experimentar o que ele não poderia nos fazer compreender. Ele escolherá, então, entre as manifestações exteriores de seu sentimento, aquelas que, ao percebê-las nosso corpo imitará automaticamente, ainda que de modo superficial, para nos colocar de um só golpe no indefinível estado psicológico que as provocou. Cairá, assim, a barreira que o tempo e o espaço interpunham entre sua consciência e a nossa. (Ibidem, p.26)

Quanto mais no fundo a sugestão da arte for, quanto mais cheia de ideias e sentimentos, oriundas da intenção criadora do artista, mais beleza veremos na obra. Bergson condiciona então os sentimentos estéticos as mudanças de estado que a arte produz em nós e aos graus de profundidade destes sentimentos, partindo das primeiras e mais superficiais das emoções sugeridas, ao que ele chama de emoções fundamentais. Muitas perguntas são deixadas sem resposta sobre a beleza, a essência do belo, a beleza na natureza, porém no âmbito da arte, a beleza acontece, parece-nos como um modo de ser da arte. Sobre isso, o comentador Étienne Borne (BORNE, 1987, p.136, apud JOHANSON, 2005, p.46) nos diz: “a beleza das coisas e dos seres da natureza vem do que ela testemunha para um pensamento criador. Toda graça é uma anunciação, nos propõe uma mensagem ‘in speculum et in

aenigmate’: mistério em plena luz. O belo só é imagem e espetáculo para um diletantismo egoísta; ele entrega sua significação a quem corajosamente submete-se ao drama da vida – como o Oceano e o Céu conferem seus segredos a Victor Hugo exilado.”

Se agora algum romancista audacioso, rasgando o véu habilmente tecido do nosso eu convencional, nos mostrar sob esta lógica aparente uma absurdidade fundamental, sob esta justaposição de estados simples uma penetração infinita de mil impressões diversas que já deixaram de o ser na altura em que o nomeamos, louvamo-lo por nos conhecer melhor que nós próprios.” (BERGSON, 2020, p.93)

O belo em Bergson, portanto, é fruto da experiência sensível com a arte, sendo o artista quem vê na *duração* algo que poderíamos chamar de uma espécie de beleza da vida e, por conseguinte, nos faz ver esse belo em sua obra. Ou seja, a beleza na obra de arte é o que nos faz aprofundar nossa experiência de percepção sensível do mundo, ela media nosso contato com a arte, e por fim com a vida. E o artista, participante do movimento criador da vida, na medida em que também cria algo inédito, também nos insere como participantes do ato criador. Pois, quando coincidimos com os sentimentos e ideias sugeridos na sua obra, através da beleza, criamos também nossos próprios sentimentos e significados em relação a ela, e assim a obra se faz fazendo-se.

3.6. Materialização do imaterial | Obras de arte

Sob as mil ações nascentes que esboçam de fora um sentimento, por trás da expressão banal e social que exprime e recobre um estado de espírito individual, é o sentimento, é o estado de espírito que eles irão procurar simples e puro. E para nos induzir a tentar o mesmo esforço sobre nós mesmos, eles se empenharão em nos fazer ver algo que terão visto: mediante arranjos ritmados de palavras, que chegam assim a se organizar juntas e tomar alento de uma vida original, eles nos dizem, ou antes, nos sugerem, coisas que a linguagem não foi feita para exprimir. (BERGSON, 1993, p.74)

Dentro do escopo da filosofia bergsoniana, o próprio filósofo não chega a definir critérios sobre o que é arte ou o que não é. Numa filosofia que alerta sobre as limitações de conceitos, refletir sobre arte é mais uma investigação sobre o que e como o artista desvela aquilo que viu da realidade, entendendo com uma conduta vital para ser e expressar sua consciência, do que uma comparação entre gêneros ou estilos. De fato, há afinidades entre

teorias sobre arte e a produção artística, caso contrário, como diz Johanson (2005, p.108) , “uma arte sem proposta é uma arte vazia, inócua, e uma teoria que não tenha nenhuma correspondência com o mundo exterior é estéril.” E também deve haver divergências, pois não buscamos forjar moldes para uma certa arte ou uma determinada filosofia.

Assim, o intuito deste estudo é muito mais confrontar alguns trechos de criações artísticas com as imagens que lhes correspondem, dentro da filosofia de Bergson, para refletir sobre a pertinência de algumas de suas afirmações acerca da arte. Usaremos como ponto de partida as menções à arte e a criação onde o filósofo descreve o que, dentro de seu pensamento, seria uma *intuição* e uma expressão da emoção criadora, especificamente o pequeno trecho em *Ensaio sobre os dados imediatos de consciência* (2020) onde são mencionados a poesia, a música, a dança, as artes plásticas e a arquitetura.

3.6.1 Poesia e Prosa

Ora, o que é um poeta (sirvo-me do termo em sua acepção mais ampla), senão um decifrador? Nos excelentes poetas não há metáfora, comparação ou epíteto que não seja de uma adaptação matematicamente exata na circunstância atual, porque essas comparações, essas metáforas e esses epítetos são extraídos do inesgotável fundo da analogia universal e porque não podem ser extraídos alhures. (BAUDELAIRE, 1992, p.43)

Na poesia e na prosa encontramos a palavra como matéria do artista. Relembrando o que dissemos, na filosofia bergsoniana, a arte nos aproxima da realidade movente através da criação de imagens. Na arte escrita, as imagens são as palavras compostas num certo ritmo que nos embala. “Palavras dóceis ao ritmo”, como Bergson (2020, p.24) comenta, de tal maneira que o espectador possa traduzi-las em um equivalente emocional. O poeta é aquele que se deixa embalar, sua criação necessita de uma certa fluidez, adquirida pelo ritmo das palavras - a rima, a poética, as pausas e as continuações - que nos arrasta a prosseguir o fluxo junto com ele, como nos mostra Vinícius de Moraes na rima de escureço e anoiteço, tardo e ardo e todas outras, assim como novamente na analogia com a natureza para expressar sua *duração interna*:

DE MANHÃ escureço
De dia tardo
De tarde anoiteço

De noite ardo.

A oeste a morte
Contra quem vivo
Do sul cativo
O este é meu norte.

Outros que contem
Passo por passo
Eu morro ontem
Nasço amanhã
Ando onde há espaço:
- Meu tempo é quando.
(MORAES, 1986, p.120)

Bergson é um grande crítico da tentativa do pensamento de enquadrar em conceitos, em símbolos, aquilo que na vida é fluido e está em contínua mudança. “Pensar é estar doente dos olhos.” (PESSOA, 2007, p.29) Parece tarefa impossível portanto a expressão não só da emoção criadora, mas de qualquer apreensão da realidade, e isto é um dos fatores principais para que muitos comentadores neguem a possibilidade de uma estética bergsoniana – a impossibilidade de expressão pelos limites da linguagem e por isso a barreira criada para que o espectador apreenda o que o artista quis dizer. Mas, como dissemos no capítulo anterior, é a linguagem simbólica metafórica que Bergson recorre para afirmar a possibilidade de ser coincidir com a obra de arte.

Aparentemente caímos num paradoxo, já que os símbolos e as metáforas também forjam um molde para a vida. Contudo, assim que nos aprofundamos nas alusões de Bergson aos poetas, aos romances, percebemos que a expressão da arte nos leva além destas pretensas molduras de sua expressão, como bem evidenciado na letra desta música de Gilberto Gil. A metáfora, a linguagem simbólica aparecem como se apontassem para um alvo, sugerindo a direção com que devemos procurar as imagens que nos levarão ao seu verdadeiro significado.

Metáfora
Uma lata existe para conter algo,
Mas quando o poeta diz lata
Pode estar querendo dizer o incontível
Uma meta existe para ser um alvo,
Mas quando o poeta diz meta
Pode estar querendo dizer o inatingível

Por isso não se meta a exigir do poeta
Que determine o conteúdo em sua lata
Na lata do poeta tudo-nada cabe,
Pois ao poeta cabe fazer
Com que na lata venha a caber
O incabível
Deixe a meta do poeta, não discuta,
Deixe a sua meta fora da disputa
Meta dentro e fora, lata absoluta
Deixe-a simplesmente metáfora
(GIL, 1990)

No livro *Étude sur la Metaphore* (1958), Konrad nos dá argumentos para refletir sobre o que é a metáfora dentro da obra de arte. Segundo ela, a metáfora serve “para suplantar a indigência do vocabulário a fim de evitar repetições. Ela contribui ainda, como muitos sábios já ressaltaram, para dar mais vigor e clareza à expressão.” (KONRAD, 1958, p.123) Ou seja, quando o poeta diz, segundo Konrad, “lábios de coral”, “olhos de safira” ou “cabelos de ouro” por um lado reforça-se as características físicas dos lábios, dos olhos, dos cabelos, mas por outro lado, a metáfora nos leva para além da visão prática sobre o que foi citado, fazendo-nos pensar que não são lábios, olhos e cabelos comuns. Retomando a letra de Gilberto Gil, o poeta pode dizer lata, mas o que ele quer dizer é muito mais do que isso, é o incontível, é aquilo que não cabe na palavra, é a essência das coisas em sua contínua mudança.

Para apalpar as intimidades do mundo é preciso saber:
a) Que o esplendor da manhã não se abre com faca.
b) O modo como as violetas preparam o dia para morrer
(...)
Desaprender oito horas por dia ensina os princípios.
(BARROS, 2016, p.15)

O poeta sugere cada palavra que, tomadas separadamente, apresentam significados distintos, porém em uma composição formam a imagem que intencionou dizer. No trecho do poema de Manoel de Barros, abrir com faca o esplendor de uma manhã sabemos ser tarefa impossível, mas as palavras assim reunidas nos apontam a direção da fluidez, espontaneidade e impotência nossa diante de uma manhã que surge no horizonte, ao passo que também nos leva a percepção sensível do escoamento da nossa *duração interior* – há um mesmo esplendor incontido e incomensurável na nossa interioridade que não pode ser forçado. Ou seja, a poesia não é a soma dos símbolos que ela sugere, mas uma interpenetração de cada palavra e som para formar uma única imagem que nos sugere um sentimento. A própria palavra ganha novos

contornos, até mesmo alguns símbolos são ressignificados, é o trabalho de artesão das palavras que o poeta assume quando quer expressar sua emoção criadora, e nesse sentido, entende-se porque Manoel de Barros fala sobre desaprender.

O poeta percebe a impotência da palavra e, como artesão, forja sua fabricação para ultrapassar seu significado habitual. O uso da linguagem simbólica aqui não limita o significado, mas amplia no sentido que cabe ao espectador refletir sobre o que é este sentimento. Como nos diz Johanson, “a criação poética deverá ser, pois, a sugestão do objeto – sobre o qual se debruça – e a retomada de sua natureza, a partir de um novo ponto de origem.” (JOHANSON, 2005, p.113)

Impressionista

Uma ocasião,
meu pai pintou a casa toda
de alaranjado brilhante.
Por muito tempo moramos numa casa,
como ele mesmo dizia,
constantemente amanhecendo.

(PRADO,1993. p. 36)

Bergson comenta em seu ensaio *Introdução a Metafísica* (1910) que é tarefa do escritor nos fazer esquecer as palavras que compõem sua história, assim também é para o poeta e as demais artes. “Seja ainda uma personagem de romance cujas aventuras me são contadas. O romancista poderá multiplicar os traços de caráter, fazer falar e agir seu herói tanto quanto queira: tudo isto não valerá o sentimento simples e indivisível que eu experimentaria se coincidisse um instante com a própria personagem.” (BERGSON, 1989, p. 13) Quando esquecemos dos detalhes das palavras utilizadas é porque nossa consciência está embalada no ritmo da obra, de tal maneira que passamos a nos sentir dentro do poema, dentro da história, coincidiríamos com obra. Esta é a função dos símbolos, da analogia, do ritmo, nos afastar dos hábitos de pensamento, para irmos entrando na harmonia com as manifestações sensíveis, para por fim, simpatizar com a arte que nos é apresentada.

O ente que em mim renascera quando, com tal frêmito de felicidade ouvira o ruído comum à colher esbarrando no prato e ao martelo batendo na roda, sentira sob os pés a pavimentação igualmente irregular do pátio do Guermantes e do batistério de São Marcos, tal ente só se nutre da essência das coisas, só nela encontra subsistência e delícias. Deperece na observação do presente, onde não lha fornecem os sentidos, na investigação de um

passado ressecado pela inteligência, na expectativa de um futuro que a vontade constrói com fragmentos do presente e do passado, dos quais extrai ainda mais a realidade, só conservando o necessário aos fins utilitários, estreitamente humanos, que lhes fixa. Mas que um som já ouvido, um olor outrora aspirado, o sejam de novo, tanto no presente como no passado, reais sem serem atuais, ideais sem serem abstratos, logo se libera a essência permanente das coisas, ordinariamente escondida, e nosso verdadeiro eu, que parecia morto, por vezes havia muito, desperta, anima-se ao receber o celeste alimento que lhe trazem. (PROUST, 2006, v. VII, p.153)

Vejam os a prosa na obra prima de Proust. As experiências do presente são símbolos e denúncia de um passado ainda pulsante pois ainda despertam sentimentos. O escritor usa-se de uma escrita para além das palavras, impressionando os sentidos – sugerindo gostos, sons, imagens - que nos fazem apreender sua obra não somente através do intelecto. Assim como na poesia, em Proust, o leitor precisa reconstruir os sentimentos expressos, não meramente decodificar os significados do que foi dito. No livro *Em Busca do Tempo Perdido* (2006) a interioridade do narrador é desvelada por imagens que nos sugerem nostalgia e nos convidam a embarcar na narrativa como se nós mesmos estivéssemos rememorando esse passado muito atual. Esquecemos as palavras utilizadas e embarcamos também na sua memória.

Em suma (...) era mister tentar interpretar as sensações como signos de outras tantas leis e ideias, procurando pensar, isto é, fazer sair da penumbra o que sentir, convertê-lo em seu equivalente espiritual. Ora, esse meio que se me afigurava o único, que era senão a feitura de uma obra de arte? (Ibidem, p.158)

Franklin Leopoldo e Silva diz em *Bergson, Proust, Tensões do Tempo* (1996, p.141), “O romance não precisa de filosofia para expressar ideias, assim como a filosofia não necessita tornar-se poesia para estudar a alma. Literatura e filosofia habitam regiões muito diferentes e também muito distantes uma da outra. Mas quando se convive um pouco com ambas, percebe-se que a distância que separa é a mesma que aproxima.” O que aproxima Proust da filosofia bergsoniana é o protagonismo do tempo e da linguagem simbólico-metafórica, levando muitos comentadores a analisar as similaridades entre a obra do escritor francês e as noções do filósofo da *duração*. Com efeito, na obra mencionada o protagonista vive as consequências de uma estagnação no tempo, como se a vida não tivesse continuado, não tivesse fluído, e o relembrar dos fatos ocorridos no passado lhe dão novos contornos e lhe ajudam a retirar somente aquilo que perdura no presente e abre as possibilidades do futuro, permite que ele novamente se insira na *duração*.

Sobre a extrema diferença entre a impressão real que recebemos de uma coisa e a impressão fictícia que determinamos quando voluntariamente a buscamos representar, não me detinha: (...) eu compreendia que as sensações em mim despertadas pelo contato das pedras desiguais, a goma do guardanapo e o gosto da madeleine não se prendiam de modo algum às tentativas de evocar Veneza, Balbec, Combray por meio da memória sem cambiantes; e compreendia também como a vida podia parecer medíocre, embora tão bela se mostrasse em certos momentos, sendo no primeiro caso, apreciada e depreciada através de coisas a ela alheias, de imagens que não a reproduzem. (Ibidem, p.151)

Nós conhecemos a experiência relatada não pela experiência em si, ou mesmo por algum objeto que a simboliza, mas pela emoção suscitada em nós pelo artista. Mergulha-se na interioridade do artista, pelas histórias do narrador, numa corrente de ritmo próprio e que busca romper os ditames das palavras para ser apreendida do outro lado pelo leitor. “O artista cria – poderíamos mesmo dizer, inventa – em *nós* o sentimento experimentado por ele, isto é, *criado* pela natureza *nele* por meio dele próprio. Nós, por nossa vez, o reconhecemos como verdadeiro porque nós também o vivemos, e de maneira muito similar (como já vimos, o talento do artista está justamente nessa capacidade de promover os meios de essa coincidência realizar-se).” (JOHANSON, p.184, grifo da autora).

Na prosa de Proust, as palavras evocam símbolos e sentimentos únicos, como por exemplo as madeleines que remetem o protagonista a uma certa memória de sua infância. Assim, o artista utiliza da matéria que lhe é disponível, a palavra, mas a molda conforme sua emoção criadora singular e que só ultrapassa a superficialidade dos significados no espectador caso ele também coincida com a história contada, reconstruindo em sua interioridade o que é este sentimento de algo que também o lembre os anos de juventude. No romance de Proust percebemos que uma sensação vivida em um passado distante pode ser revivida no momento presente, pois o tempo não é uma justaposição de instantes, mas sim um contínuo presente que contem o passado e que, quando na memória, lhe conduz as possibilidades do futuro.

Desta forma, aquilo que é criado pela arte, a apreensão da realidade através da *intuição* artística, só é desvelada por que o artista criou sua obra e porque o espectador participou da emoção criadora. Antes disso, a verdade da obra estava no virtual, no campo das possibilidades de caminhos que o *elã* vital poderia percorrer, estava mascarada pelo cotidiano.

A realidade cuja arte nos aproxima é a que foi sentida e criada pelo artista e cabe a nós, espectadores, participarmos desta criação conforme o nosso grau de envolvimento e aprofundamento na obra. “Convencera-me de que só uma percepção grosseira e viciada coloca tudo no objeto, quando tudo está no espírito. (Ibidem, p. 185) Resta-nos descobrir em nós mesmos os significados das imagens que a arte nos embala.

Na realidade, todo leitor é leitor de si mesmo. A obra não passa de uma espécie de instrumento óptico oferecido ao leitor a fim de lhe ser possível discernir o que, sem ela, não teria certamente visto em si mesmo. O reconhecimento, por seu foro íntimo, do que diz o livro, é a prova da verdade deste, e vice-versa, ao menos até certo ponto, a diferença entre dois textos devendo ser frequentemente imputada não a quem escreveu, mas a quem leu. (Ibidem, p.184)

3.6.2. A música

Quanto a essa questão do quanto a arte nos toma, é na arte musical que está mais evidente o ritmo e onde a distância entre a interioridade do artista e sua expressão é menor. Não há, como dissemos, uma predileção de Bergson por determinada expressão artística, porém a música sai na frente no número de menções e analogias no corpo de sua obra. Um bom motivo para isso é porque ela nos aproxima mais da *duração*, haja vista que sua matéria fundamental é o tempo, o tempo musical.

Há maior fluidez nas obras musicais que nas demais obras de arte e, como a intenção do artista é nos sugerir um conjunto movente de imagens, a arte sonora é a que encontra menos obstáculos para a composição da *intuição* e expressão do artista. Vemos isso quando o filósofo explica pela primeira vez a *duração*:

A duração totalmente pura é a forma assumida pela sucessão de nossos estados de consciência quando nosso eu se deixa viver, quando ele se abstém de estabelecer uma separação entre o estado presente e os estados anteriores. Para tanto, não é preciso que ele se absorva por completo na sensação ou na ideia que passa, pois nesse caso, ao contrário, deixaria de durar. Também não é preciso esquecer os estados anteriores. Basta que, ao se lembrar desses estados, o eu não os justaponha ao estado atual como um ponto a outro ponto, e sim os organize com ele, como ocorre quando lembramos, fundidas, por assim dizer, em conjunto, as notas de uma melodia. Não poderíamos dizer que, se essas notas se sucedem, as percebemos, no entanto, umas dentro das outras, e que seu conjunto é comparável a um ser vivo cujas partes, ainda que distintas, se penetram justamente por sua solidariedade? A

prova disso é que, se rompermos a métrica insistindo mais do que se deveria numa nota da melodia, não será seu comprimento exagerado, enquanto comprimento, que nos advertirá de nosso erro, e sim a mudança qualitativa assim trazida ao conjunto da frase musical. Podemos, portanto, conceber a sucessão sem a distinção, como uma penetração mútua, uma solidariedade, uma organização íntima dos elementos, cada um dos quais, representativo do todo, dele só se distingue e dele só se isola por meio de um pensamento capaz de abstrair. (BERGSON, 2020, p.151)

A música, na sua fluída continuidade, fornece evidências de que a *duração* é a sucessão de instantes. Assim como as notas de uma canção, ela se apossa de nós com tamanha força que somos conduzidos, e nos sentimos conduzindo, os próximos passos da obra sonora, ou seja, coincidimos com a emoção criadora do artista. Um bom exemplo disso é o coro da *Nona Sinfonia* (1824) de Beethoven, naquela altura da composição já estamos completamente tomados ao ponto de até sermos capazes de copiar os gestos do maestro.

Mas para além da importância da sucessão do tempo musical para essa metáfora, a estruturação dos seus elementos tornam o exemplo importante pois sabemos que cada nota, cada melodia é fruto da organização e da fabricação do artista, através de um esforço criativo, para suggestionar imagens em nós. O esforço de Beethoven em compor a sinfonia, mesmo estando surdo, denota uma profunda intimidade com o seu trabalho como artista e como artífice, nos remetem ao impulso originário de sua criação.

É mais do que música, é nossa própria interioridade que se comove diante da arte. “Podemos diminuir a duração de uma melodia sem alterá-la? A vida interior é esta melodia.” (BERGSON, 2006, p.166). A exigência de espera do fluir da melodia inibe a antecipação racional, cria obstáculos para a especulação da inteligência, apesar de anunciar, através do ritmo, sua continuidade. A arte musical exige da criação uma maior aproximação da *duração*, apesar de ainda não ser ela mesma, favorecendo o trabalho da *intuição* e dificultando o hábito de pensar descontinuado.

Há também uma construção simbólica por trás das melodias, como observa Leopoldo e Silva (1994, p.312), 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.” Assim, a elaboração do tempo musical imprime seus símbolos, como a lenta e

étere melodia de *Clair de Lune* (1905) de Debussy ou a rápida e estridente *Primavera* (1723) de Vivaldi, que traduzimos para sentimentos.

O que há de mais construído, de mais sabiamente engendrado do que uma sinfonia de Beethoven? Mas ao longo de todo o seu trabalho de arranjo, de rearranjo e de escolha, que se desenvolvia no plano intelectual, o músico regressava a um ponto situado fora deste plano para aí buscar a aceitação ou a recusa, a direção, a inspiração: neste ponto alojava-se uma indivisível emoção que a inteligência auxiliava, sem dúvida, a explicitar em música, mas que era mais do que música e mais do que inteligência (BERGSON, 2005, p.268)

Em *Ensaio sobre os dados imediatos de consciência* (2020), Bergson distancia os sons da natureza dos sons da música afirmando a sugestão consciente de um sentimento como o principal ponto divisor entre uma obra de arte e uma expressão da natureza. A consciência artística, sugerindo sentimentos que nos embalam no ritmo e na métrica da música, é o que faz com que suspendamos o senso comum, a percepção ordinária das coisas, e até mesmo a atenção a praticidade da vida, para docilmente irmos aprofundando nossas sensações e ideias para coincidir com a emoção impressa na música. Ficamos tristes nos requiem de Mozart, ficamos entusiasmados nas músicas de Bach.

3.6.3. A dança

Na dança, o tempo musical e a graciosidade dos movimentos dos corpos são o que nos envolve na expressão artística. É uma certa desenvoltura nos movimentos exteriores que dão continuidade aos passos e nos fazem simpatizar fisicamente com a coreografia. “Assim, a percepção de uma facilidade em se mover vem aqui se fundir com o prazer de interromper de alguma forma a marcha do tempo e de conter o futuro no presente.” (BERGSON, 2020, p, 23)

Quando observamos, por exemplo, Anna Pavlova no solo de ballet *A morte do Cisne* (1925), somos levados por aquela cena de morte, somos contagiados pelo movimento dos braços, pelos giros, pelas quedas, pela aparente facilidade com que ela termina um movimento e anuncia o próximo, numa transição suave que denota o ritmo e que ao mesmo tempo traduzimos em tristeza assim que os movimentos vão cessando, vão morrendo.

Bergson (2020, p, 23) comenta que “essa simpatia móvel (a coincidência com os movimentos da dança), sempre a ponto de acontecer, é a própria essência da graça superior. Assim, as intensidades crescentes do sentimento estético se resolvem aqui em inúmeros sentimentos diversos – cada um dos quais, já anunciado no precedente, nele se torna visível, para, em seguida, eclipsá-lo definitivamente.” Ou seja, numa obra coreografada, cada movimento vai aprofundando-se na nossa interioridade, superando as barreiras psicológicas iniciais, imprimindo emoções desde a emoção fundamental, até nos tomar por inteiro e nos fazer saber, intuitivamente, qual é o próximo passo.

3.6.4. As Artes plásticas

Nas artes plásticas, Bergson aponta como o artista sugere emoções e expressa uma realidade movente, apesar do aparente estranhamento que isto pode nos causar, tendo em vista que estas expressões artísticas são conhecidamente imóveis. Na pintura e na escultura, o artista forja um emolduramento de um instante. “As artes plásticas obtêm efeito semelhante [fazer a alma embarcar no sonho do artista] pela fixidez que repentinamente impõem à vida e que se comunica à atenção do espectador por um contágio físico.” (BERGSON, 2020, p.24) O momento escolhido para ser pintado é eternizado e está sempre prestes a se movimentar. Assim, segundo Bergson, nosso pensamento se absorve e nossas emoções fluem na direção do que o artista sugeriu, por ter sido contagiado por aquele instante eternizado.

Monet, no exemplo dos jardins de Giverny, citado no início dessa dissertação, sugere sentimentos estéticos ao pintar suas impressões sobre aquela paisagem, naquele instante, de tal maneira que somos levados a buscar ver o que o artista viu sobre o vento, sobre o sol, sobre as pessoas ao redor, sobre o rio, sobre a ponte, sobre as plantas, sobre as flores e o céu. Somos contagiados pela sua emoção criadora a ponto de entrarmos no sonho sonhado pelo artista para aquela criação.

Caso a pintura não retire-se os véus da percepção comum através da expressão da interioridade do artista, a tela *Jardim de Giverny* (1900), assim como tantas outras obras de artes plásticas, seria mera representação de um jardim francês. Mas, conforme Bergson afirma, “a arte busca mais imprimir do que exprimir”, é intenção de todo artista imprimir em

nós aquilo que ele viu e que ultrapassa a visão comum do jardim, de tal maneira que se hipoteticamente ele não criar talvez nunca possamos ver ou sentir.

O pintor francês ficou conhecido por pintar inúmeras telas da mesma paisagem em momentos diferentes, apreendendo assim não só a sua percepção do lugar quanto as mudanças promovidas pela natureza. Não esquecendo que na filosofia bergsoniana a arte nos fornece imagens, que quanto mais diversas e contraditórias mais nos aproximam da *duração*. Assim, as inúmeras telas de Monet do *Jardim de Giverny*, ou mesmo as várias pinturas em dias de sol, dia de chuva, no pôr-do-sol, no inverno, etc, do *Palheiro* (1884), nos aproxima mais da essência de sua *intuição* originária.

Seguindo esse raciocínio, na história da arte é comum encontrarmos pintores e escultores de vários estilos, em diversas épocas, criando obras com o mesmo tema. Quantas Vênus, quantos Davi, quantas naturezas mortas podemos ter contato ao longo da história? Se todas essas obras nos fornecem imagens desses temas, imagens de uma *duração interior*, talvez um bom caminho para se pensar a arte plástica na filosofia bergsoniana é a possibilidade de cada uma dessas obras, guardando sua autonomia, serem uma organização que se relaciona com as demais organizações formando um todo, assim como as células de um organismo na natureza. Ou seja, cada Vênus, cada Davi, cada Natureza Morta, cada Jardim de Giverny, nos dão um conjunto de imagens que nos aproxima da *duração* que as originou.

3.6.5. A Arquitetura

A arquitetura é conhecidamente uma arte fixa. Suas paredes, janelas, portas, cobertas são construídas sobre fundações que visam estabilidade e fixidade. Podemos refletir também que é uma arte muito próxima da ação, pois sua utilidade, a função da obra no cotidiano, é mais evidente que em outras expressões artísticas. Como se pensar arquitetura dentro de uma filosofia que promove a mobilidade? Bergson sugere alguns caminhos e poucas imagens para que a arquitetura não caia numa estagnação e praticidade que retiraria seu caráter vital.

Encontremos na arquitetura, no interior dessa impressionante imobilidade, certos efeitos análogos aos do ritmo. A simetria das

formas, a repetição indefinida do mesmo motivo arquitetônico fazem com que nossa faculdade de perceber oscile do mesmo ao mesmo e se desabitue dessas mudanças incessantes que, na vida cotidiana, sempre nos levam à consciência de nossa personalidade. (BERGSON, 2020, pg.25)

É o ritmo das janelas, das fachadas, o movimento da luz e da sombra, o fluxo dos espaços internos, que nos hipnotiza diante da obra. Vemos a arquitetura perdurar em contraste com a continuidade do tempo, tal como o movimento da luz que entra pela janela imóvel – de cima abaixo, de baixo a cima, maior ao menor, menor ao maior. Quantas foram as vezes que nos surpreendemos com o passar das horas ao sair de uma obra de arquitetura? Estávamos tomados pelo ritmo de seus espaços.

No projeto de uma cidade há uma indicação de uma ideia, de uma emoção e de um movimento promovidos pelo artista. Não paramos em qualquer lugar, não andamos por qualquer lugar, não é toda paisagem que temos acesso, tudo isso é conduzido e emoldurado pela obra, antevendo a experiência que teremos para imprimir em nós alguma percepção sensível sobre a cidade. “É impossível mesmo com uma infinidade de esboços tão exatos quanto possível, mesmo com a palavra *Paris* que indica ser necessário ligá-los entre si, remontar a uma intuição que não se teve e se dar a impressão de Paris se não se viu Paris.” (BERGSON, 1989, p.20, grifo do autor). Assim a obra garante sua fluidez e seu caráter vital.

O exemplo de Brasília, projeto de Lúcio Costa, é notório o quanto estando em Brasília nos sentimos em Brasília, suas ruas nos dizem onde podemos parar e onde podemos somente caminhar, seus eixos monumentais conduzem o nosso olhar, o ritmo das construções nos embalam, uma depois outra e outra, nos mostrando inclusive quando será o momento do clímax da experiência com a obra.

Evaldo Coutinho em *O Espaço da Arquitetura* (2010) comenta sobre essa condução do espectador dentro dos vãos arquitetônicos, segundo ele agimos como uma espécie de marionetes andando pelo corredor até onde o arquiteto planejou, olhando pelas janelas aquilo que o arquiteto escolheu que vissemos, nos movendo de um canto a outro por um caminho pré-determinado pelo projeto. Tudo isto nos embala na obra, nos retira do cotidiano e nos instala da fluidez da arquitetura. Assim, uma criação artística aparentemente imóvel promove a mobilidade: pelo uso que nos impõe.

Enquanto preservado o edifício, por esse espaço transitam gerações de pessoas. O edifício tem trezentos anos, quantos entraram ali, olharam pela mesma janela, abriram a mesma porta? Há uma repetição do tempo, e isso estabelece também uma unidade do Ser dentro dessa construção. Eu, quando entro no edifício, sou o indivíduo que há trezentos anos entrou e o que entrou na véspera. Repito o comportamento físico de entrar. A Filosofia da Arquitetura consiste nisso; não na parte construtiva, das paredes, mas no vão, disposto à repetição humana. (COUTINHO, 2010, p. 39)

Percebemos essa coincidência com a fluidez da arquitetura não só em obras cujo o ritmo das fachadas é simétrico, e por isso mais evidente, como no *Partenon* (447 a.C), obra prima da arquitetura grega ou no *Palácio Farnésio* (1515) em Roma, obra do arquiteto Antônio Sangallo. Mas também em obras que adentramos e somos imediatamente tomados pela composição do espaço interior, como a *Sagrada Família* (1882) de Gaudi, a *Catedral de Brasília* (1970) de Oscar Niemeyer, o *Sesc Pompeia* (1982) de Lina Bo Bardi ou *Cité de la Musique* (1995) de Christian de Portzamparc.

Quando chamamos o tempo, o espaço é que atende.” (BERGSON, 1989, p 25). Assim a arquitetura encontra muitos obstáculos para expressão de uma contínua mudança. Ela elabora-se num certo espaço e, por força do hábito do nosso pensamento, convoca também a fixidez do tempo. Essa aparente imobilidade requer uma maior participação do espectador na recriação - criar novamente a partir da sua origem – da obra arquitetônica. Ou seja, na arquitetura é ainda mais necessário a experiência com a obra, uma vez, outra vez e mais outra, para que as imagens sugeridas por ela impregnem nosso espírito do movimento criador do artista e nos leve ao fim último da criação artística, a expansão da percepção que temos do mundo e de nós mesmos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A contribuição da filosofia bergsoniana para as reflexões sobre a arte denotam um protagonismo para a criação artística principalmente pela aproximação na sua tese de evolução da vida e conhecimento da realidade. Mesmo que o filósofo não tenha deixado nenhuma obra completa sobre o tema, as alusões à arte, ao artista e a emoção criadora, fazendo sempre analogia com a vida e sua evolução, denotam que no ser humano, a consciência toma um caminho diferente da natureza, desde a realidade movente, num esforço de ultrapassar o hábito de pensamento para inserir o máximo de liberdade no determinismo da matéria. A arte é uma das extremidades, a saber, a sensível, em que o *elã* se lança.

Bergson então começa por aproximar a arte da natureza não como tradicionalmente poderíamos pensar sobre essa afinidade - como uma representação de algo que já está dado, como uma busca por um ideal de beleza desvelado ou como uma expressão fidedigna das formas já realizadas. A proximidade que Bergson sugere ao mencionar as obras de arte e as criações da natureza é no centro da sua filosofia, ambas surgem a partir da *duração*, da realidade movente, e, por fim, naquilo que é uma das suas principais teses sobre a evolução: Evoluir é criar.

A vida cria para evoluir, a realidade está em um contínuo vir a ser. A vida é contínua criação. A vida é uma contínua composição de espírito e matéria, que na filosofia bergsoniana, só se resolvem quando atravessados. E esse atravessamento não se dá por um determinismo ou se rende ao acaso. A vida se faz enquanto se cria. O atual contém o passado e anuncia o futuro na virtualidade, e cada ramificação individualiza suas tensões numa maneira de durar. No caso da criação artística, o impulso criador resulta no sentimento estético que desemboca, ou não, numa obra de arte, a depender do caráter artificie do artista.

O que se segue é que a consciência, mais aderente ao ser humano, também cria para evoluir? Ou seja, a criação artística é necessária para a evolução da consciência, ao menos quando se trata da percepção sensível do mundo? Pergunta que Bergson não deixou resposta quando se fala de arte, e que necessita de muita análise de todo seu corpo teórico investigando as suas inúmeras menções a criação artística, recolhendo as imagens criadas por ele acerca do tema, para chegar mais próximo da *duração interior* da arte.

No âmbito da vida ou criamos ou morremos. Estagnamos o fluxo vital de tal maneira que repete-se, representa-se, emula-se formas que conhecemos, numa tentativa de recuperar o tempo perdido. A criação contínua é o que nos insere na *duração* e que garante o sopro de vida. A arte imita o ato criador da vida, mas ao nosso ver, é prematuro afirmar seu caráter essencial para a evolução da consciência no ser humano. Ao menos, podemos perceber seu caráter distintivo e relevante.

Com efeito, o que podemos refletir, é que a obra de arte não é o resultado da subjetividade do artista, ou fruto de uma vontade particular inútil. A obra de arte, na filosofia de Bergson, ganha status de desveladora da realidade, ela nos aproxima de nós mesmos e do mundo pois rompe as máscaras da percepção comum, ultrapassa os véus da superficialidade, nos faz aprofundar em coisas que talvez sem ela nunca tivéssemos percebido, mesmo que já lá estivesse. E se, as soluções materiais se aproximam do que a natureza criou é somente porque o artista trabalha com aquilo que está disponível, organiza e fabrica os objetos em suas mãos, aperfeiçoando sua técnica para superar os seus próprios limites e os da materialidade.

A criação artística, portanto, é uma experiência humana que, por um ato livre, se põe na obra e que só encontra ressonância no espectador por ser um ato consciente, de liberdade e de emoção criadora que está latente em sua interioridade. Um som da natureza, por mais que seja criação apreendida desde a *duração*, não é fruto de um esforço de consciência, mas sim da espontaneidade da natureza, o que não provoca em nós, segundo Bergson, o mesmo sentimento estético que uma música de Beethoven. É como se não nos bastasse a criação da vida, nós mesmos, impulsionados pela emoção criadora, queremos a experiência de ser criadores ou de, ao menos, sermos embalados por uma outra consciência criadora, que se libertou e imprimiu sua percepção sensível de mundo, como nos diz Bergson ao falar do filósofo que se depara com a experiência mística, “A Criação lhe aparecerá como um feito de Deus para criar criadores.” (BERGSON, 2005, p.1192)

O artista, distraído por natureza das questões práticas da vida, cria impulsionado pelo sentimento estético, tudo isto porque viu e quer nos fazer ver. Dizemos ver, por extensão das imagens de Bergson sobre o artista, mas de fato, os artistas nos comovem através de um sentimento e não da visão da expressão material da obra. A individuação artística é uma direção do *elã* na criação do novo, imbuído de uma emoção que busca um corpo para lhe

expressar. Essa emoção, é o sentimento estético que o artista percebe na *duração* e que também serve de ponte entre ele e o espectador, ultrapassando as barreiras psicológicas e da percepção comum.

O filósofo francês, dentro de seu universo teórico, trás à tona os limites dos conceitos e por isso não há uma busca intelectual pela essência da beleza ou mesmo da arte. Assim como todas as noções que apresenta, o que lhe interessa é dispor um conjunto de imagens, através de metáforas e analogias, que nos aproxime das noções centrais de seu pensamento. Assim também entende-se que deve proceder o artista. A criação artística é criadora de imagens, noções móveis, que a todo instante nos sugere emoções, haja vista que sempre que relemos um livro, revisitamos uma obra, reassistimos um espetáculo, novos sentimentos, novas compreensões se somam as primeiras impressões que tivemos e assim também somos participantes do ato criador, quando traduzimos a obra nas nossas emoções e significações.

Composição entre a *intuição* do artista e aquilo que ele conseguiu fabricar na matéria, não uma tentativa de realizar uma ideia dada, ou uma inspiração pronta, a obra se faz enquanto se concretiza e por isso, o artista participa da criação da vida e o espectador é participante da criação da obra na medida em que se emociona com ela. O sentimento do belo que surge quando em contato com a obra evidencia que a interioridade do artista, sua *duração interior*, simpatizou com o mundo e com seus espectadores de tal maneira que aquilo que estava latente no admirador da obra veio à tona, alcançando também a sua interioridade.

Numa filosofia que observa os limites da inteligência e da linguagem e que portanto, exige um esforço do criador e do espectador para ultrapassar o senso comum, o hábito de rodear e analisar, e nunca se aprofundar nas coisas da vida, a obra de arte supera esses obstáculos nos aproximando do conhecimento do verdadeiro. A criação artística utiliza os símbolos de forma poética para se expressar e sugerir em nós emoções. Os símbolos sempre são mediações mas são forjados pelo artista, e por seu turno, pelo espectador, para serem ressignificados, o que é um ato de liberdade. A consciência artística, que emana da individuação da vida, é a extremidade sensível da *duração* que pode contagiar todas as almas e ressignificar as cores do mundo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

OBRAS DE BERGSON

BERGSON, H. **A evolução criadora**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

_____. **As duas fontes da moral e da religião**. Trad. de Miguel Serras Pereira; nota de apresentação de Luís Antonio Umbelino. Coimbra: Almedina, 2005.

_____. **Cursos sobre a filosofia grega**. Trad. Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2020.

_____. **Matéria e memória**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: WWF Martins Fontes Ltda, 2010.

_____. **Mélanges**. Paris: PUF, 1972

_____. **Seleção de textos e tradução Franklin Leopoldo e Silva**. São Paulo: Nova Cultural. Coleção Os Pensadores, 1989.

_____. **Ensaio sobre os dados imediatos da consciência**. São Paulo: Edipro, 2020.

_____. **O Pensamento e o movente**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. **O riso**. Lisboa: Guimarães Editores, 1993.

OUTROS AUTORES

BERNHEIM, Gerd A. **Os filósofos pré-socráticos**. SÃO PAULO: Cultrix, 1947.

BORGES, Jorge Luis. “A muralha e os livros.” **Outras Inquisições**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BRINCOURT, A. **Les Oeuvres et Les Lumières**. Paris: La table ronde, 1955.

COELHO, J.G. **Bergson: intuition and intuitive method**. Trans/Form/Ação. São Paulo, v.21-22, p.151-164, 1998-1999.

COSSUTTA, Frédéric. **Lire Bergson: Le Possible et le Réel**. Paris: PUF, 1998)

- COSTA, Lúcio. **Arquitetura**. 4ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.
- COUTINHO, E. **O espaço da arquitetura**. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- DELEUZE, G. **Bergsonismo**. Tradução Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 1999.
- DRESDEN, S. **Les Études Bergsoniennes**. Paris: PUF, 1960.
- FALA MANGUEIRA. (Vários interpretes). Rio de Janeiro, EMI-Odeon, 1968. Faixa 5.
- FRANÇOIS, A. **L'Évolution Créatrice de Bergson. Études et Comentaire**. Paris: Vrin, 2010.
- GIL, Gilberto. **Um banda um**. Rio de Janeiro: WEA Discos, 1990.
- GOMES, A.B. **Bergson e a criação artística**. Philosophy. Université Toulouse le Mirail - Toulouse II, 2013. Portuguese.
- GOUHIER, H. **Bergson dans l'histoire da la pensée occidentale**. Paris: Vrin, 1989.
- HUSSON, Léon. **L'intellectualisme de Bergson: genèse et développement de la notion bergsonienne d'intuition**. Paris: Presses Universitaires de France, 1947.
- JANKÉLÉVITCH, V. **Henri Bergson**. Paris, Puf, 1959.
- JOHANSON I. **Arte e Intuição, a questão estética em Bergson**. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2005.
- _____. **Pensamento e Invenção, Bergson e a busca metódica do tempo perdido**. 2008. 142 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.
- KASTRUP, V. **Flutuações da atenção no processo de criação**. In: LECERF, E. [et. al.] (Org.). **Imagens da imanência: escritos em memória de H. Bergson**. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

LAPOUJADE, David. **Intuition et sympathie chez Bergson**. In: Eidos, Barranquilla, 2008, n. 9, p. 10-31, 2008.

_____. **Potências do tempo**. São Paulo: Editora Laurenti, 2013.

LATTRE, Alain. **Bergson, une ontologie de la perplexité**. Paris: Presses Universitaires de France, 1990.

LEOPOLDO E SILVA, F. **Bergson: intuição e discurso filosófico**. São Paulo: Loyola, 1994.

_____. **Bergson, Proust: tensões do tempo**. Tempo e História. São Paulo: Companhia das letras, 1996.

MARTINS, Diamantino. **Bergson: a intuição como método na metafísica**. 3.ed. Porto: Livraria Tavares Martins, 1967.

MATEDE, Rafael Avila. **O que Bergson pensou sobre Heráclito e Parmênides: notas sobre o Caderno Negro**. 2017. 55 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Programa de Estudos Pós-Graduados em Filosofia, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2017.

MORAES, Vinícius. **Os melhores poemas de Vinícius de Moraes**. São Paulo: Globas, 1986.

NIEMEYER, Oscar. **Traço, palavra e forma**. São Paulo: Santa Clara, 2004.

PRADO, Adélia. “Paixão”. **Poesia reunida**. São Paulo: Siciliano, 1991.

_____. **Bagagem**. São Paulo: Siciliano, 1993.

PRADO Jr., B. **Presença e Campo Transcendental: consciência e negatividade na filosofia de Bergson**. São Paulo: EDUSP, 1989.

PESSOA, F. **Poemas de Alberto Caeiro**. Porto Alegre: L&PM, 2007.

PROUST, M. **Em busca do tempo perdido**. São Paulo: Globo, 2006, 7 v.

THIBAUDET, A. **Le Bergsonisme**. Paris: NRF, 1923, 2v.

WORMS, Frédéric. **Bergson ou os Dois Sentidos da Vida**. Trad. PREDEBON, Aristóteles A. São Paulo : Unifesp, 2010.

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

ZUNINO, Pablo. **Estética e percepção em Bergson: a arte como modelo da filosofia**. In: Marcelo Carvalho; Dirce Eleonora Nigro Solis; Alexandre de Oliveira Torres Carrasco. (Org.). *Filosofia francesa contemporânea*. XVIed. São Paulo: ANPOF, 2015, v., p. 327-336.