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

Igor Cwajgenberg

A estética implícita de Henri Bergson

Rio de Janeiro
2022

Igor Cwajgenberg

A estética implícita de Henri Bergson

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

Orientador: Prof. Dr. Ivair Coelho Lisboa Itagiba.

Rio de Janeiro

2022

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

C993 Cwajgenberg, Igor.
A estética implícita de Henri Bergson / Igor Cwajgenberg. – 2022.
329 f.

Orientador: Ivair Coelho Lisboa Itagiba.
Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Institu to de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Metafísica – Teses. 2. Tempo – Teses. 3. Estética – Teses. I. Itagiba, Ivair Coelho Lisboa. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

CDU 111

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

_____ _____
Assinatura Data

Igor Cwajgenberg

A estética implícita de Henri Bergson

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

Aprovada em 20 de outubro de 2022.

Banca examinadora:

_____

Prof. Dr. Ivair Coelho Lisboa Itagiba (Orientador)

Instituto de Filosofia e Ciências Humanas – UERJ

_____

Prof. Dr. Luame Cerqueira

Universidade Santa Úrsula

_____

Profa. Dra. Maria Helena Lisboa

Instituto de Filosofia e Ciências Humanas – UERJ

Rio de Janeiro

2022

DEDICATÓRIA

À Bia e ao Lua, cantores sem boca. Seu canto metafísico instaura as nuances luminosas retidas nos interstícios da matéria. Por sua voz sutil, carregada de doçura e tragicidade, me apaixonei pela Filosofia. Nossa amizade crescida em ritmo tão natural é sagrada, porque porta a marca da mais pura afirmação e exprime a magnitude do nosso encontro.

Ao Ivair, fonte de tantos encantos, portal para o impensável, zona anterior às mais ínfimas pulsações do pensamento. Prova de que a filosofia só pode começar onde ela termina, na ressonância de um inaudito riso cósmico. Personagem rocambolesco necessariamente saído de um livro de Borges, baú de estórias sem fundo, labirinto em eterna expansão.

À Elisa, quando o dois se faz um. Minha amiga de todas as eras, desde os tempos em que nenhum ser povoava esta Terra e ainda nenhuma palavra existia, quando uma molécula disse ‘sim’ a outra molécula e a Vida se fez. Seu olhar poderoso, enraizado no coração, detecta e depura todas as impurezas ao redor, conectando-se apenas com o conteúdo vital que se afirma nos corpos. Possui o belo traço da inocência ativa, tão inspiradora, e a sua esperança na humanidade não é menos contagiante, porque é genuína. Nada seria capaz de arrancar da pele as tantas horas de eternidade que passamos juntos, e aquelas tantas que ainda passaremos.

Ao Dani, onde o Gosto encarnou em um corpo. Raras vezes um corpo foi dotado de tanto ritmo a ponto de exigir da existência qualidade musical. Seu rigor vital se prolonga em seletividade, marca de abundância espiritual. Possui a nobreza daqueles que deixam os movimentos fluírem, pois – embora perfeccionista nos atos – afirma o imperfeito, saboreando o cigarro que lentamente se apaga.

Ao Pedro, para quem meia palavra basta. Penúltimo romântico, o traço poético insiste em suas veias boêmias. Sua passionalidade se desdobra em vontade artística, e a vida desponta entre os fatos como um sol ofuscante, intenso e belo.

À Fajguinha, cujo amor e presença despertaram em mim outros ritmos e texturas de existência, incutindo em minha pele o germe da ficção. História transmutada em Estórias, mulher de cinema, elegância de outrora, poesia cravada nas rugas da memória, nos ecos de uma vida, nas pegadas do tempo.

A meus pais, irmã, tias e tio, pelo amor incondicional que sempre me dedicaram, colorindo a cena da minha existência com suas presenças únicas, e também pelo esforço e apoio irrestritos com que proporcionam as condições para os meus caminhos.

AGRADECIMENTOS

À Profª Maria Helena Lisboa, por participar da Banca e pela atenção que dedicou a este trabalho.

Ao Daniel, cuja solicitude e generosidade foram providenciais ao longo de todo o Mestrado.

À CAPES, pela bolsa de estudos.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Filosofar não é fazer a exegese dos discursos de Crisipo, mas é viver em harmonia com eles.

Epiteto

A profundidade de um pensamento está em função do risco que corre.

Emil Cioran

Sonho com um homem que tenha desaprendido os idiomas do mundo, que não entenda mais o que se diz em nenhuma parte da terra.

Elias Canetti

RESUMO

CWAJGENBERG, Igor. **A estética implícita de Henri Bergson**. 2022. 329 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

Toda filosofia explícita envolve uma metafísica implícita. No bergsonismo, a filosofia da natureza é implicitamente uma metafísica do tempo, razão pela qual essa metafísica é indiscernível de uma estética, uma vez que o problema do tempo implica o da criação. A partir de uma direção metafísica que se desenvolve em uma original concepção filosófica do tempo, Bergson instaura perspectivas das quais extrai linhas problemáticas relativas à criação como um todo, da vida afetiva profunda e impessoal até a criação artística e filosófica. No entanto, ele não dedica nenhum livro ou mesmo capítulo de livro para tratar desses problemas especificamente. Embora haja muitas passagens marginais em que ele trata explicitamente da emoção criadora, do processo de criação artística, das obras de arte e da criação filosófica, a sua estética implícita está diluída ao longo de sua obra e se evidencia inclusive em passagens que não abordam essas questões diretamente. É essa estética implícita que pretendemos deslindar neste trabalho, elaborando concepções mais nuançadas da experiência e da realidade segundo o empirismo superior de Bergson e sua primorosa descoberta do virtual; explorando a relação insuspeita entre a intuição e a emoção criadora, nas imediações de uma singular concepção da liberdade; discernindo o nexo conceitual entre a duração, a diferença e a virtualidade, decisivo para apreender os conteúdos vitais da dinâmica afetiva profunda; e explicitando a relação íntima entre o plano afetivo impessoal e a criação no seio de um vitalismo estético, para finalmente tratar dos processos artísticos e filosóficos em todas as suas fases, até a consistência das obras uma vez consumadas, a sua expressividade latente e o seu impacto estético.

Palavras-chave: Metafísica do tempo. Estética implícita. Experiência. Realidade. Plano afetivo impessoal. Emoção criadora. Liberdade. Duração. Diferença. Virtual. Vitalismo estético. Processo. Intuição. Criação artística e filosófica. Consistência. Expressividade. Impacto estético.

ABSTRACT

CWAJGENBERG, Igor. **The implicit aesthetics of Henri Bergson.** 2022. 329 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

Each explicit philosophy involves an implicit metaphysics within. Bergson's philosophy of nature is implicitly a metaphysics of time, reason for which this metaphysics is indiscernible of an aesthetics, once the problem of time implicates that of creation. From a metaphysical direction which develops itself into an original philosophical conception of time, Bergson introduces perspectives through which he draws problematic lines related to creation as a whole, from profound and impersonal affective life until artistic and philosophical creation. Nevertheless, he has not written any book or book chapters about those problems specifically. Even though there are many marginal passages where he explicitly approaches the creative emotion, the process of artistic creation, the works of art and the philosophical creation, his implicit aesthetics is diluted throughout his oeuvre and presents itself including in passages where those aspects are not addressed directly. This implicit aesthetics is what we pretend to unravel in this dissertation, elaborating more nuanced conceptions of experience and reality according to Bergson's superior empirics and its crucial discovery of virtuality; exploring the unsuspected relation between intuition and creative emotion, surrounding a singular conception of liberty; discerning the conceptual connection between duration, difference and virtuality, decisive to the seizure of the vital contents within the profound affective dynamics; and expose the intimate relationship between the impersonal affective plan and creation within the perspectives of an aesthetical vitalism; finally, approaching artistic and philosophical processes in all its phases, such as the consistence of the oeuvres once accomplished, its latent expressivity and its aesthetical impact.

Keywords: Metaphysics of time. Implicit aesthetics. Experience. Reality. Impersonal affective plan. Creative emotion. Liberty. Duration. Difference. Virtual. Aesthetical vitalism. Intuition. Artistic and philosophical creation. Process. Consistence. Expressivity. Aesthetical impact.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

P.M.	O pensamento e o movente
E.C.	A evolução criadora
E.E.	A energia espiritual
M.M.	Matéria e memória
M.R.	*Les deux sources de la morale et de la religion*
D.I.	*Les donnés immédiats de la conscience*
D.S.	Duração e simultaneidade
R.	O riso

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 11

1 **PARTE I: A VIDA AFETIVA** 16

1.1 **Níveis de realidade** 16

1.2 **Alturas da experiência** 29

1.3 **Tensão / Tom vital /Memória** 43

1.4 **A gênese da intimidade / Persona / Atos livres** 62

1.5 **Emoção /Passional** 75

2 **PARTE II: A CRIAÇÃO ARTÍSTICA** 95

2.1 **Germinação artística / As obras de arte** 95

2.2 **Gestação** 100

2.3 **Composição** 114

2.4 **Consistência** 142

2.5 **Contágio** 179

3 **PARTE III: A CRIAÇÃO FILOSÓFICA** 204

3.1 **A pele metafísica / Liberação filosófica** 204

CONCLUSÃO 301

REFERÊNCIAS 319

INTRODUÇÃO

> Uma vez que recomeçar e começar possuem o mesmo sentido, a filosofia como um todo tornar se á para nós um ato que cada um deve realizar por si próprio, como se fosse o primeiro, ou melhor, como se ele estivesse sozinho. Eis o exemplo que Descartes nos deu. Deste modo, ser bergsoniano não é repetir o que Bergson disse, mas fazer como Bergson fez, em completa solidão e plena inocência. Aquele que repensa as grandes verdades é como aquele que ama: ele ama como se fosse a primeira vez que estivesse apaixonado, como se esta primavera fosse a primeira primavera do mundo. Ele não possui mais uma ótica, mas uma destinação.
>
> *Vladimir Jankélévitch*

Todo mundo já pressentiu em si mesmo uma vitalidade superior. Sem dúvidas, esse vitalismo é um vapor dos circuitos afetivos mais profundos em que experimentamos aquela genuína sensação de liberdade. Ora, quem nunca se apaixonou? Não seria de modo algum exagerado afirmar que a potência passional dos corpos exprime o grau de sua liberdade, pois a liberdade não é a atualização de um conjunto de atributos morais, e nem tampouco a condição que indica a mera ausência de obstáculos para a ação; a liberdade nada mais é senão *liberação*[1], a saber, dos dados imediatos da consciência - fluidos vitais, intensidades

[1] Diz Jankélévitch: "*La liberté n'est pas libre pour rester tranquillement en elle-même, pour exercer bourgeoisement sa profession de liberté. Mais elle est libre, et du même coup elle libère. Quand on dit que la liberté est toute opération, cela signifie: la liberté n'est rien en soi, la liberté est toute libération, comme le mouvement est aussi mobilisation et la vie animation; Dieu lui-même crée des créateurs.*" In "*Henri Bergson*", p.295.

estéticas e sentidos metafísicos. A emoção é o germe de toda criação, e a criação é a efetuação suprema da liberdade. A urgência de viver faz com que o homem afunile a vida afetiva à atualidade e à atividade prática, sufocando os sentidos *virtuais*, digo, *vitais* da realidade imediata em vias de expansão. A experiência, com suas indefinidas camadas de profundidade, acaba sendo circunscrita à superfície psicoativa do sujeito. Essa planície psicomotora que faz sujeito e objeto contracenarem numa trama de ação, intelecção e cognição, é o que se convencionou chamar de "realidade". Mas a realidade não é plana, e a experiência não é horizontal; retire-se o sujeito de cena, e a sua densidade virtual e vertical será imediatamente restituída, assumindo camadas de profundidade. No nível mais profundo acontece a liberação mais radical, rasgando as malhas do sujeito constituído, tornando-o apto à sua duração impessoal, à zona virtual do real. Trata-se da dimensão naturalmente expressiva em que as singularidades são individuadas por um ato de contração do espírito. A intuição configura o ato de contração suprema, e a paixão é um processo dessa natureza, contraente e intuitiva. Há uma relação insuspeita entre o regime afetivo e a intuição, o que aproxima o processo amoroso do processo artístico no interior de um vitalismo estético.

Se explicitamente o grande problema filosófico para Bergson é o tempo, é porque implicitamente ele pensa o problema da criação. Esta não é mero passatempo ou brincadeira intelectual, pois ela não é fruto do arbítrio humano, nem tampouco um acidente da natureza; uma vez que o tempo é real e imanente, a criação é um processo intrinsecamente vital. Por isso é que o ato expressivo e criador não precisa ser explicado e nem justificado - toda a realidade converge para a criação, extraindo de si mais do que ela contém num jorro inesgotável de novidades radicais. O tempo está implicado em cada poro da natureza, de maneira que nada escapa à duração, razão única pela qual a evolução é criadora. No entanto - senão de fato, de direito - o homem se descola de sua duração, encerrando-se em sua subjetividade, socialmente vantajosa, afundando nos círculos da ação, da inteligência e da vaidade. O seu regime afetivo se comprime e ele se torna insensível à realidade imediata, ao plano qualitativo das intensidades puras, ao élan vital que o incitaria à criação. Por isso, os dados imediatos só são imediatamente dados para os espíritos intuitivos, nos quais o élan vital é desbloqueado, incutindo-lhes uma exigência interna de criação, expressão de um excesso de vitalidade. Essa vitalização superior sincroniza o homem com a sua duração impessoal, tornando a sua existência em algum grau apropriada à sua consistência, às linhas do tempo puro que o atravessam.

Toda filosofia explícita possui uma metafísica implícita. Pode-se dizer que o bergsonismo configura a nível explícito uma filosofia da natureza, ao passo que

implicitamente consiste em uma metafísica do tempo que é indiscernível de uma estética, uma vez que o tempo é a gênese da criação. O alvo deste trabalho é o de deslindar essa estética implícita do bergsonismo - afinal, como diz o nosso filósofo, *filosofar é explicitar o implícito*[2]. Naturalmente, não pretendemos dizer aquilo que Bergson disse, mas aquilo que ele poderia dizer, caso esticasse ao máximo todas as linhas filosóficas que ele desentranhou de sua direção metafísica. Embora ele tenha tratado das obras de arte em passagens explícitas ao longo de sua obra, ele não dedicou nenhum livro exclusivamente ao problema da criação artística. Entretanto, o fato de ele não ter tratado dessa questão explicitamente não contraria o fato de ele ter sugerido várias direções implicitamente, diluídas em passagens que não necessariamente abordam o fato estético de maneira direta. Muitas dessas passagens marginais em sua obra serviram de importantes elementos para a elaboração das linhas problemáticas mais decisivas de nossa dissertação. Como tratamos de sua metafísica implícita e a desenvolvemos em direções originais, realmente abusamos das citações, pois elas constituem uma espécie de lastro para que os sentidos insólitos que imprimimos sobre a sólida matéria filosófica não pareçam flutuar como elucubrações vãs, fantasiosas e arbitrárias. Encontramos na metafísica bergsoniana uma lucidez radical e indicações conceituais precisas para desentranhar toda uma estética diluída através de seu pensamento, a qual bastava apenas condensar para trazer à luz. Inegavelmente, as linhas desta Estética gestaram no bergsonismo e pretendem a um só tempo concentrá-lo e alargá-lo, muitas vezes em direções apenas sugeridas, embora não propriamente desenvolvidas por Bergson.

Em um texto dedicado à filosofia de Ravaisson, Bergson aponta um traço interessante da estilística de seu pensamento:

> Toda a filosofia de Ravaisson deriva dessa ideia de que a arte é uma metafísica figurada, de que a metafísica é uma reflexão sobre a arte e de que é a mesma intuição, diversamente utilizada, que faz o filósofo profundo e o artista. Ravaisson tomou posse de si mesmo, tornou-se senhor de seu pensamento e de sua pena no dia em que essa identidade se revelou claramente a seu espírito. A identificação deu-se no momento em que nele se reuniram as duas correntes distintas que o carregavam para a filosofia e para a arte.[3]

Simpatizamos enormemente com essa direção problemática e acreditamos prolongá-la neste trabalho, a ponto de atingirmos a indiscernibilidade entre metafísica e estética, tanto

[2] "*[...] les placer dans l'ordre inverse est reconstruire et par conséquent philosopher; en tout cas c'est expliciter l'implicite, au lieu de s'en tenir aux exigences de l'action pure, à ce qui est immédiatement donné et véritablement primitif*.", in *M.R.*, p.131.

[3] *P.M.*, p.272.

quanto de praticá-la, encontrando linhas de convergência entre o filosófico e o artístico, sobretudo nas imediações da emoção estética e da intuição, atividade passional do espírito. Não utilizando a arte como objeto ou motivo para a reflexão filosófica que pretende adequar a arte aos seus conceitos genéricos já fabricados, e sim, tratando-a como o território privilegiado da atenção filosófica, que deverá engendrar conceitos *sub specie durationis* a partir da arte e de suas sutilezas expressivas, de suas nuances metafísicas. Igualmente, a própria filosofia deverá ser colocada à luz da arte, revelando que toda filosofia possui uma estética implícita infinitamente mais ampla e fundamental do que a estética explicitada em disciplina ou doutrina, enquanto um compartimento da filosofia. Essa estética implícita é, aliás, o que anima intimamente a obra filosófica[4]. É verdade que ao iluminarmos a estética implícita do bergsonismo estamos explicitando-a, no afã de que a filosofia como um todo se condensasse maximamente, tornando-se uma estética pura, trazendo à luz a sua respiração, ou melhor, a sua mais íntima aspiração, costurando as suas entranhas na pele, restaurando a sua superfície profunda. A propósito, nenhuma Estética deve partir das obras de arte prontas e acabadas, sob pena de perverter o sentido vital da arte e de fazê-la recair em transcendência formal; ela deve engendrar a arte metafisicamente no seio de um vitalismo, pois só assim poderá atingir a gênese do sentido artístico. Descobrimos que o foco genético da arte é a emoção supra-intelectual e infra-sensível, propulsora de vitalidade, germe de liberdade, raiz de toda criação. No fundo, nossa Estética pretende lançar luz sobre a natureza íntima da arte e da filosofia, através de uma *psicagogia*, conduzindo progressivamente a atenção dos leitores hipotéticos a territórios insuspeitos da realidade e de si mesmos, dissipando as confusões em torno da criação artística e filosófica, restaurando o alcance vital e o impacto estético do pensamento e da criação como um todo. Exploramos o nexo vital entre a dinâmica afetiva e o processo de criação tendo em vista a continuidade entre ambas as dimensões, que se prolongam uma na outra de modo que o foco genético da arte é a emoção criadora, conteúdo eminente das obras de arte, núcleo de sua intensidade expressiva,

[4] Nesse sentido, não estamos apenas próximos de Ravaisson, como também de Étienne Souriau, cujo pensamento nunca quis ser outra coisa senão uma filosofia da arte, segundo David Lapoujade, que comenta a respeito de sua filosofia: "Uma das profundas originalidades do seu pensamento é que a estética deixa de representar um papel secundário ou acessório, não é mais um departamento ou uma região da filosofia, como dizemos da estética de Hegel ou de Schelling, é toda a filosofia que é suscetível de uma estética superior, com uma "filosofia da filosofia". Antes de falar de filosofia da arte, é preciso falar de uma filosofia da filosofia, o que nada tem de retórico: é preciso supor uma arte por meio da qual cada filosofia se coloque ou se instaure ela própria, antes de se exercer em determinado campo. [...]. Psicologia, epistemologia, ontologia, filosofia são os recursos de uma profunda filosofia da arte." E, na nota no.6, ele arremata algo que ressoa intimamente com a diretriz deste nosso trabalho: "[...] Souriau invoca uma estética explícita, "compartimento" de uma filosofia, e uma estética implícita que anima em profundidade a arquitetura da obra filosófica." In "As existências mínimas", pp.12-13. Grifo nosso.

raiz virtual de sua consistência mesma. Assim, se os circuitos da afetividade profunda fossem interrompidos, se a abertura dos corpos fosse bloqueada, se a duração se dispersasse, como não ver que a criação seria abalada, se é que não seria *anulada*? Sem embargo, não seria justamente essa a tendência predominante no mundo contemporâneo, fenômeno de esvaziamento passional que acomete atualmente o corpo coletivo?

Em suma, esta dissertação está dividida em três partes: a primeira, que engloba os cinco primeiros capítulos, trata do problema afetivo como um todo; a segunda, que envolve as quatro subdivisões do sexto capítulo, trata da criação especificamente artística; e o sétimo capítulo configura a terceira e última parte, que trata da criação especificamente filosófica.

1. PARTE I: A VIDA AFETIVA

1.1 **Níveis de realidade**

> Aquilo que é múltiplo em sua manifestação pode ser simples em sua gênese.
>
> *Henri Bergson*

Em uma carta endereçada ao filósofo pragmatista William James[5], Bergson diz que suas filosofias adotam uma perspectiva em comum: a de tomar a realidade não como um produto, e sim como um processo movente. A realidade, portanto, não teria um conteúdo ou uma forma em si que pudessem ser desvelados pelo intelecto; ela seria pura criação, ou melhor, *evolução criadora*. Por aí, Bergson chegou à descoberta do conceito de *duração*, elaborando uma concepção absolutamente original do Tempo e desviando da tradição filosófica ao afirmar a sua imanência. A partir da perspectiva temporal, a natureza não é o conjunto dos entes naturais, ela não é algo dado; ela é o próprio movimento genético que engendra os dados. Se a congelarmos em uma foto, tomando-a pela sua forma atual, excluímos dela a sua essência movente, a sua evolução criadora, e partimos dos seus dados atuais como se ela fosse algo pronto e acabado, um mero produto. Isso inevitavelmente desenvolveria uma análise equivocada ("*mistos mal analisados*"), conduzindo-nos a ilusões intelectuais e à colocação de falsos problemas. O *empirismo verdadeiro*[6] que Bergson reivindica para a metafísica consiste em entrar em contato com as tendências puras "além da viravolta"[7], profundidade em que elas ainda não se tornaram impuras, ou seja, ainda não se

[5] Datada de 27 de junho de 1907. In "*Coleção Os Pensadores – Bergson*" (Abril Cultural).

[6] "Mas um empirismo verdadeiro será aquele que se propõe seguir de tão perto quanto possível o próprio original, aprofundar-lhe a vida e, por uma espécie de auscultação espiritual, sentir-lhe palpitar a alma; e esse empirismo verdadeiro é a verdadeira metafísica. [...]", *P.M.*, p.204. Deleuze resgata de Schelling a fórmula de um empirismo superior também apropriado ao bergsonismo, em contraposição ao empirismo rudimentar. "[...] Que o fundamento seja fundamento, mas que não deixe de ser constatado, é isso o essencial, e sabemos, o quanto Bergson insiste sobre o caráter empírico do impulso vital. Não devemos então nos elevar às condições como às condições de toda experiência possível, mas como às condições da experiência real: Schelling já se propunha esse alvo e definia sua filosofia como um empirismo superior. A fórmula é também adequada ao bergsonismo." Deleuze, *Bergsonismo*, p.125.

[7] *M.M.*, pp. 215-216.

tornaram os mistos que constituem a inflexão humana da experiência. Mistos de espaço e tempo, de corpo e alma, de percepção e afecção, de matéria e memória, de extensão e intensidade etc. Alcançando as tendências puras, saímos dos dados da experiência para atingir o foco genético da experiência, ou seja, o seu sentido, sua direção intrínseca, sua *intenção*[8]. Trata-se, aí, dos *dados imediatos da consciência*, e é preciso lembrar que os *dados imediatos não são imediatamente dados*[9], uma vez que estendemos o véu da inteligência entre nós e o mundo, quer dizer, entre nós e nós mesmos, mediatizando a experiência e tomando-a pelos seus estratos mais extensivos. A inteligência humana procede assim, partindo sempre dos dados já mediados e sendo, portanto, incapaz de engendrá-los nos sentidos moventes que os instauram; ela tem força analítica, mas não tem força genética. Invariavelmente coloca a diferença no exterior de si mesma, relativizando-a. Para atingir os dados imediatos, é preciso dar voz a um método não-intelectual, que não parta dos dados tais como nossos sentidos e nossa percepção os apreendem, submetendo-os ao regime analítico da inteligência. Seria preciso, no limite, uma *análise genética* que fizesse a curva além da viravolta e descesse às camadas mais superficiais da experiência em que a ação humana se desenrola. Para tanto, a inteligência teria que ser subordinada à força de outro método capaz de instalá-la nos circuitos virtuais dos sentidos, sem o que ela jamais teria força para operar uma análise dessa natureza[10]. Esse outro método, que Bergson reserva para a metafísica, é a *intuição*. Estranho método, de fato, uma vez que ele não comporta metodologia... Os métodos filosóficos costumam mediar a experiência e bloquear o contato direto com o simples. A intuição bergsoniana, ao contrário, nos instala imediatamente no interior do movimento simples - *contínuo e indivisível*[11]. É por golpes intuitivos que nós vamos além da

[8] Por *'intenção'* não pretendemos a uma suposta significação ou finalidade; queremos apenas apontar para o problema do sentido. Apenas atingimos a 'intenção' ou a direção de um movimento através da intuição que, por um ato de um tipo especial de analogia, reencontra simpaticamente no movimento aquilo que a intuição havia encontrado no interior do próprio espírito. Cf. David Lapoujade, *Potências do Tempo*, p.63 e p.83.

[9] Fórmula precisa que Deleuze anotou numa única passagem. "*Bergson*", in *Bergsonismo*, p.105.

[10] Veremos mais adiante o papel da emoção nesse processo. "*A emoção criadora é a gênese da intuição na inteligência.*" Deleuze *Bergsonismo*, p.98.

[11] "Em suma, a mudança pura, a duração real, é coisa espiritual ou impregnada de espiritualidade. A intuição é aquilo que atinge o espírito, a duração, a mudança pura." *P.M.* p.31. E também: "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." Ibidem, p. 187. E Vladimir Jankélévitch comenta: *"La méthode est donc déjà le vrai savoir; et loin de préparer une déduction doctrinale de concepts, elle s'engendre par degrés au fur et à mesure que se déroule le progrès spirituel dont elle n'est, en somme, que la physionomie et le rythme intérieur."* In *Henri Bergson*, p.6.

viravolta, atingindo o foco genético da experiência, a cascata dos sentidos que se entrecruzam mais abaixo. Assim, encontramos a experiência antes ou para além do homem, sendo que suas camadas mais profundas coexistem e envolvem a superfície humanizada. Veremos mais adiante que *as alturas inumanas da experiência são atingidas pela densidade afetiva e exprimem a virtualidade estética da vida*. Lembremo-nos que a intuição enquanto método nada tem a ver com uma adivinhação ou um pressentimento, condição que a manteria imprecisa e sem rigor[12]. O próprio Bergson diz que escolheu esse nome por falta de outro melhor[13]. Também não se a deve confundir com a intuição intelectual, método proposto por vários filósofos[14], pois aquela nada tem de intelectual. A intuição nos restitui a virtualidade dos sentidos, *dimensão inatual, porém não menos real da vida*[15] – eis aí o fato espiritual. É verdade que a virtualidade não é uma propriedade do objeto – não sendo, portanto, um dado objetivo – e, antes de concluirmos apressadamente pela sua subjetividade, façamos uma breve distinção entre sujeito e espírito. O espírito não pertence a um sujeito, antes o contrário; *o espírito engendra o sujeito, sendo este apenas uma redução daquele*[16]. *No fundo, o espiritual já é o virtual, de modo que se a vida fosse apenas atual, o espírito transcenderia à realidade.* Entretanto, no bergsonismo, o virtual é que engendra o atual - vamos do virtual ao atual; dos sentidos aos dados; dos movimentos às coisas; da memória à matéria; do passado ao presente[17]. O espírito é, portanto, a própria imanência da vida –

[12] *Bergsonismo*, p.10.

[13] "[...] 'Intuição' é, aliás, uma palavra frente à qual hesitamos longamente. [...]", *P.M.*, p.27. Assim como com a noção de consciência: "Na falta de palavra melhor, nós lhe demos o nome de consciência. Mas não se trata dessa consciência diminuída que funciona em cada um de nós. [...]", *E.C.*, p.258.

[14] Sobre a intuição bergsoniana e a intuição intelectual na tradição filosófica moderna, cf. García Morente "*Fundamentos de filosofia*", "*Lição III*", pp.47-57.

[15] O virtual pode ser concebido como *real, sem ser atual*. Segundo Deleuze, "[...] o virtual não é atual, mas possui enquanto tal uma realidade." in *Bergsonismo*, p.84.

[16] Todo empirismo sempre partiu disso, desde Hume, que tratou o sujeito como a captura tardia do espírito, que é expansiva imaginação delirante. Diz Bergson que "[...] o corpo, sempre orientado para a ação, tem por função essencial limitar, em vista da ação, a vida do espírito.", *M.M.*, p.209.

[17] "Mas a verdade é que jamais atingiremos o passado se não nos colocarmos nele de saída.", *M.M.*, p.158. Sobre a memória, diz Bergson: "A verdade é que a memória não consiste, em absoluto, numa regressão do presente ao passado, mas, pelo contrário, num progresso do passado ao presente. É no passado que nos colocamos de saída. Partimos de um "estado virtual", que conduzimos pouco a pouco, através de uma série de planos de consciência diferentes, até o termo em que ele se materializa numa percepção atual, isto é, até o ponto em que ele se torna um estado presente e atuante, ou seja, enfim, até esse plano extremo de nossa consciência em que se desenha nosso corpo. [...]", *Ibidem.* p.280. E, diz Deleuze: "A evolução acontece do virtual aos atuais. A evolução é atualização e atualização é criação.", *Bergsonismo*, p.85.

evidência que apenas a intuição alcança. A matéria é que deveria ser explicada, apesar das aparências[18]. Bergson a explica: a matéria há de sair do espírito, uma vez que ele é o próprio plano de imanência[19]. A matéria, diz ele, é apenas o grau mais distendido do espírito, o seu grau mais baixo. *Ora, a experiência comporta vários níveis; posto que ela não é puramente atual ou material, ela se aprofunda verticalmente, escandindo-se em níveis ou camadas.* Eis o fato da memória. Na superfície humana dos fatos, na extremidade do atual, a realidade resume-se aos contornos que a ação prática desenha ao nosso redor, iluminando unilateralmente a face interessante das coisas com vistas à nossa ação iminente e à utilidade que podemos delas extrair. A inteligência derrama-se sobre nossa percepção e sobre nossa linguagem, que projetam sobre as coisas uma substancialidade que elas não possuem; por trás delas, um substrato irreal que não passa de uma exigência lógica. Ilusão necessária no plano prático, uma vez que para agir nossa percepção precisa operar um recorte nas malhas do real, sem o que jamais poderíamos sequer chegar a processar uma imagem[20]. Perceber já é agir; agir supõe esquemas e reduções. A visão quase instantânea de uma paisagem, por mais neutra que se a queira acreditar, já opera um recorte – o contorno das árvores, das nuvens não são tão reais quanto dão a parecer, como se fossem coisas consolidadas e

[18] É preciso pontuar o seguinte: acredita-se que a filosofia de Bergson tenha feito o problema do sentido recair numa idealidade, como se incorresse em transcendência. Em idealidade, talvez, se num sentido muito preciso; mas em transcendência, jamais! O sentido o seria apenas se a virtualidade também fosse transcendente; mas a virtualidade é que é a própria imanência! Confunde-se, porque intelectualmente se parte da matéria, o espírito sendo apenas acidente, ilusão ou epifenômeno. Assim, como dissemos antes, o espírito transcenderia à realidade. No entanto, o espiritual é a imanência da qual a matéria é apenas o grau mais baixo, e por isso nada escapa de fato à influência do virtual. Apenas a lógica projeta um mundo de sistemas fechados em que nada dura - é por uma ilusão lógica ou intelectual que a virtualidade seria um princípio transcendente. A dificuldade que a ciência encontra quanto ao espiritual ou ao virtual como dimensões da vida e à *densidade afetiva* de uma experiência se deve ao caráter atual e analítico da inteligência pura, que toma a experiência como algo dado, plano e homogêneo (*quantidades*). É que a ciência, como elucida Bergson, aprofunda a materialidade da vida, e não há outro meio para fazê-lo, uma vez que a faculdade intelectiva foi elaborada através da relação com a matéria e serve primordialmente para manipulá-la. É por isso que a ciência aprofunda o vício do senso comum segundo o qual a realidade se resume à extremidade do atual em que nossa ação se desenrola, ou seja, à sua redução utilitária, como se a matéria fosse o todo do real. Eis o combate que Bergson trava com o realismo filosófico e o materialismo científico (*positivismo*).

[19] De fato, a vida se bifurca em espírito e matéria, duas tendências autônomas, opostas e coexistentes. Ambas são absolutas, como se fossem os dois lados de uma mesma moeda. Porém, de direito, a vida já é em si espiritual, uma vez que é tempo – movimento e mudança virtuais. Dizer que a matéria sai do espírito não é tão preciso, mas é verdadeiro, tendo em vista que o todo da matéria e da extensão é duração, de modo que de fato não há matéria pura. Por outro lado, tampouco há de fato espírito puro, mas o há de direito.

[20] Trata-se de um simples cálculo matemático: para que uma consciência pudesse distinguir 400 trilhões de vibrações, separadas umas das outras por dois milésimos de segundo, seriam necessários 25 mil anos para concluir a operação. A sensação do vermelho experimentada por nós em um segundo, por exemplo, levaria mais de 250 séculos de nossa história para ser completada, *se nossa percepção já não contraísse a realidade ao seu modo*. Cf. *M.M.*, p.242.

estáticas a encerrar uma interioridade isolada do resto do universo[21]. Somos levados a acreditar a materialidade como realidade máxima unicamente por causa da eficiência com que manipulamos as coisas, o que dá provas de que elas existem tais e quais, em si e por si, como um dado objetivo. Em outros termos, a "realidade" seria o próprio esquema da nossa ação eficaz. Isso é *materialmente* verdadeiro – de fato, a matéria não é uma ideia ou uma projeção de nossa mente, como o idealismo de Berkeley pretendia[22]. Entretanto, "[...] O que chamamos ordinariamente um fato não é a realidade tal como apareceria a uma intuição imediata, mas uma adaptação do real aos interesses da prática e às exigências da vida social. A intuição pura, exterior ou interna, é a de uma continuidade indivisa." [23]. Numa passagem que Bergson comenta sobre a imagem do copo d'água e do açúcar, ele diz: "[...] O que significa isso, senão que o copo d'água, o açúcar e o processo de dissolução do açúcar na água certamente são abstrações e que o Todo no qual foram recortados por meus sentidos e meu entendimento talvez progrida à maneira de uma consciência?"[24]. Ainda assim, é inegável que as coisas de fato têm sua materialidade e, nessa medida, extensão. Se quero beber água, pego o copo e o levo à boca – enquanto o equilíbrio sensório-motor apropriado à atividade for resguardado, essa ação simples será eficaz - a eficácia de nossa ação depende de uma certa tensão do espírito adequada à atividade, e precisamente isto é o que Bergson chamou de *atenção à vida.* Desfaça-se o equilíbrio e, a depender do grau de seu afrouxamento, é possível que nem mesmo o copo venha a ser percebido enquanto tal, o que indica que a ação não poderia ser começada. Mas fato é que percebo o copo e o pego sem grande esforço. A percepção me dá o copo como um objeto nítido com seu contorno delimitando o seu interior e o seu exterior. Os sentidos passam por uma aprendizagem de coordenação motora ao longo dos anos, de modo que tato, visão, audição, olfato e paladar se sobrepõem para tornar cada vez mais eficaz nossa ação e aumentar o alcance de sua

[21] "Nossas percepções dão-nos muito mais o desenho de nossa ação possível sobre as coisas do o das próprias coisas. Os contornos que encontramos nos objetos marcam simplesmente aquilo que neles podemos atingir e modificar. As linhas que vemos traçadas através da matéria são justamente aquelas pelas quais somos chamados a circular. [...]", *E.C.*, p.206.

[22] "[...] Seu erro foi acreditar que era preciso para isso transportar a matéria para o interior do espírito e fazer dela uma pura ideia.", *M.M.*, p.3.

[23] *M.M.*, p.213.

[24] *E.C.*, pp.10-11.

influência[25]. Devo não acreditar na existência do copo? O que poderia me persuadir disso, se efetivamente o utilizo? O que está em jogo não é decidir se o copo existe, se a cera ou o mundo externo existe, se eu existo, se Deus existe, como pretendia Descartes em suas meditações, pois a atribuição de existência seria determinar a propriedade de uma substância, como fez a tradição filosófica de Aristóteles a Kant seguindo exigências lógicas e epistemológicas que constituíam o dogma filosófico. O que Bergson coloca é que tudo se torna 'coisa' enquanto reflexo de nossa ação sobre elas, na exata medida da utilidade que podemos extrair delas, ainda que virtualmente[26]. Sem sombra de dúvidas, se de repente a ação fosse banida da vida animal, a percepção dos seres vivos mudaria de natureza, ampliando-se de maneira insondável. É possível imaginar que a percepção abstrairia os contornos que distinguem os seres uns dos outros e, neste caso, sem dúvida o organismo seria posto em risco.

O copo de vidro brilha sobre a mesa como se aguardasse acumular a minha sede, como um convite para ser utilizado, fantasiando-se de objeto. Mas ele só faz as vezes de objeto para um sujeito, como, aliás, todo objeto[27]. Retire-se o sujeito ativo de cena, imediatamente o copo perde sua propriedade de objeto, diluindo-se na continuidade melódica do real. Na presença de um espírito contemplativo, o copo não seria algo objetivo, nem tampouco uma projeção subjetiva – o que seria o mesmo, uma vez que todo objeto é objeto para um sujeito, ou seja, é o reflexo da ação e do interesse que o sujeito espalha ao redor de si[28] -, ao contrário; nesse caso, o espírito libera a virtualidade, não inerente ao copo como um sistema isolado, uma substância ou uma coisa-em-si, mas de sua *ambientação*. A ambiência é uma bela noção; ela exprime o aspecto do Todo, a sua qualidade. O copo está

---

[25] *M.M.*, p.61.

[26] "[...] É preciso levar em conta que perceber acaba não sendo mais do que uma ocasião de lembrar, que na prática medimos o grau de realidade com o grau de utilidade, que temos todo o interesse, enfim, em erigir em simples signos do real essas intuições imediatas que coincidem, no fundo, com a própria realidade." *Ibidem.* p.69. Grifo nosso.

[27] À sua maneira, Kant já o havia percebido, ao colocar o sujeito transcendental com suas formas a priori da intuição sensível (espaço e tempo) e suas categorias do entendimento, sem o que nada seria cognoscível. Mas para Bergson isso assume outro sentido, uma vez que não se trata de conhecer, mas de agir – algo só se torna objeto para um sujeito ativo, e não para um sujeito cognoscente. Bergson não faz uma epistemologia; reinstala o homem no interior da natureza e toma as suas faculdades (inclusive a intelectiva) como instrumentos originalmente voltados para a ação.

[28] A percepção nos dá do objeto material algo a menos, e não algo a mais, iluminando nele apenas aquilo que ele reflete do nosso interesse prático. Essa reflexão é uma *refração impedida, é como um efeito de miragem*. *Ibidem*, p.35.

ambientado numa certa qualidade do Todo, como se a sala fosse provida de uma alma própria, uma consciência alcançável apenas por uma outra consciência, uma *duração*. Nesse momento, a 'coisa' reencontra a solidariedade que guarda com todas as outras, retraída numa paisagem, contraída por um espírito, num pano de fundo contínuo em que uma coisa não existe nela mesma, destacada do Todo. Eis a natureza musical da extensão[29], que Bergson distingue do esquema espacial; descontínuo e estático, este é menos real do que a eficácia de nossa ação nos leva a crer. Pode-se dizer que o espaço, substrato geométrico e esquemático de nossa ação, é a redução prática da extensão que é continuidade musical e sem contornos, superfície universalmente solidária que prolonga uma coisa na outra, e que compreende todas as coisas com seus ritmos variáveis no seio de um Todo aberto. O copo, o lápis e o caderno que eu distingo sobre a mesa não são ilusões da percepção, evidentemente – a percepção como um todo é que é da ordem de uma ilusão ou uma *alucinação eficaz*, uma vez que é um recorte interessado do real. Mas tampouco são células isoladas como substâncias; participam da trama universal do Tempo, assim como da extensão e da matéria, concentrando em si *um universo imenso e uma não menos interminável história*[30] – uma flor que nasce influi tanto na flor imediatamente vizinha quanto em toda a extensão da Terra, assim como uma nota que se acrescenta a uma melodia modifica não apenas as notas vizinhas, e sim a música como um todo[31]. Se nossa consciência se alargasse, ampliando nossa percepção à medida que se distanciasse das exigências práticas, veríamos não as coisas enquanto unidades substanciais, mas como uma evolução qualitativa ao modo de uma melodia, ou como uma dança de manchas colorantes, como as que os raios de sol jorram ao encontrar brechas entre as nuvens. Em vez de cortarmos logo a laranja para comê-la,

[29] "Um pensador profundo, vindo da matemática para a filosofia, verá um pedaço de ferro como uma 'continuidade melódica'[...]", diz Bergson, referindo-se a Alfred North Whitehead. *P.M.*, p.81.

[30] "O que se tornaria a mesa sobre a qual escrevo nesse momento se minha percepção, e, por conseguinte, minha ação, fosse feita para a ordem de grandeza à qual correspondem os elementos, ou antes, os acontecimentos constitutivos de sua materialidade? Minha ação seria dissolvida; minha percepção abarcaria, no lugar em que vejo minha mesa e no curto momento em que a olho, um universo imenso e uma não menos interminável história. Ser-me-ia impossível compreender como essa imensidão movente pode se tornar, para que eu aja sobre ela, um simples retângulo, imóvel e sólido. O mesmo valeria para todas as coisas e para todos os acontecimentos: o mundo em que vivemos, com as ações e reações de suas partes umas sobre as outras, é aquilo que ele é em virtude de uma certa escolha na escala das grandezas, escolha que, por sua vez, é determinada por nossa potência de agir." E em sequência Bergson aponta para uma dimensão estética: "Nada impediria outros mundos, correspondendo a uma outra escolha, de existirem com ele, no mesmo lugar e ao mesmo tempo: assim é que vinte estações emissoras diferentes transmitem simultaneamente vinte concertos diferentes, que coexistem sem que nenhum deles misture seus sons à música do outro, cada um sendo ouvido por inteiro e sendo o único a ser ouvido no aparelho que escolheu, para a recepção, o comprimento de onda da estação emissora. [...]", *P.M.*, p.67. Grifo nosso.

[31] *D.I.* , p.79.

guardemos a faca! É a convocação que Unamuno nos faz no início de seu romance *Névoa*, instando-nos à contemplação[32]. Abrimos uma brecha pela qual uma simples fruta pode se tornar um portal, como se acessássemos uma dimensão virtual na qual a laranja ganha alcance estético ou, segundo a expressão de Unamuno, como se acessássemos sua *beleza*[33]. Uma percepção ordinária não vê na laranja mais do que uma fruta entre outras, pronta para ser consumida ou vendida – sua beleza potencial some diante do interesse que ela representa para nós. Como alcançá-la? Para tanto, seria necessário não acrescentar algo à laranja, muito pelo contrário; é preciso retirar algo de nós mesmos – é preciso sair da esfera da percepção e da inteligência, ou seja, da ação. Mudança de natureza, ato de conversão da vontade[34], é preciso que nos *desinteressemos*, no sentido preciso de sair da esfera da inteligência, como se desvinculássemos nossa percepção da ação. Assim, acessamos a sua *melodia implícita*, a sua *expressividade*, apenas levantando o véu que a inteligência interpõe à nossa consciência, finalmente vendo diretamente aquilo que se apresentava indiretamente a nós de maneira interessada. Atingimos o absoluto do movimento, coincidindo com o seu interior movente, e não um ponto de vista relativo sobre ele via observação empírica e análise. Uma percepção menos vinculada à ação, como a dos artistas[35], cristalizaria o alcance estético que ela testemunha, transformando-o em pintura, por exemplo. Para além de ser simples motivo para estudos técnicos ou meros temas monótonos por falta de inspiração, as naturezas-mortas concentram a essência da pintura, exprimindo um estilo singular, no movimento condensado das pinceladas, na seleção rigorosa das cores e da ambiência, nos traços únicos

[32] "'É uma desgraça isso de alguém ter que se servir das coisas', pensou Augusto; 'ter que usá-las; o uso deforma e até destrói toda beleza. A função mais nobre dos objetos é a de serem contemplados. Que bela é uma laranja antes de ser chupada! [...]'". In *Névoa*, Unamuno, p.39.

[33] A beleza não é propriedade do objeto, como acredita toda estética formal, toda a teoria das "Belas Artes". Nesse sentido, podemos colocar a beleza como expressão virtual que envolve o objeto. Mas nossa estética não trata particularmente da beleza formal, enquanto objeto de uma disciplina intelectual que busca revelar sua essência, sua função e suas propriedades. A não ser que a beleza seja tratada intensivamente, como correlata da expressividade intensa e virtual, ela não será visada nesse trabalho, uma vez que não constitui problema. No máximo constitui um *falso problema*, e é por isso que será *corrigida*. Diz, aliás, Bergson, retirando a primazia da beleza formal: "Resulta dessa análise que o sentimento do belo não é um sentimento especial, mas que todo sentimento experimentado por nós será revestido de caráter estético, visto que tenha sido sugerido e não causado." Tradução nossa. *D.I.*, p.12.

[34] "[...] É preciso forçar as coisas e, por um ato de vontade, arrastar a inteligência para fora de sua casa.", *E.C.*, p.211.

[35] "[...] Mas, de longe em longe, por um acidente feliz, homens surgem cujos sentidos ou cuja consciência são menos aderentes à vida. A natureza esqueceu de vincular sua faculdade de perceber à sua faculdade de agir. [...] É portanto realmente uma visão mais direta da realidade que encontramos nas diferentes artes; e é pelo fato de o artista não pensar tanto em utilizar sua percepção que ele percebe um maior número de coisas." *P.M.*, pp.158-159.

que cada artista inventa a partir de si. Além disso, a natureza-morta cristaliza em sensações colorantes a virtualidade que corre nas veias das coisas, atualizando-a numa imagem que *retém* (virtualmente) a intensidade vibrando *sem contê-la* (objetivamente). Se nos detivermos, concentrados, diante de uma natureza-morta, será possível atingir a sua expressividade. Grito surdo ou silêncio estrondoso, o seu canto não será ilusório, subjetivo ou idiossincrático. Dotadas de alma, as frutas, os talheres, os vasos, perdem definitivamente a condição de objetos e se tornam expressivos. Pela arte podemos ter uma visão direta das coisas[36], ou melhor, não propriamente das *coisas*, mas da virtualidade movente que as envolve dotando-as de uma realidade mais intensa. A realidade extensa (*res extensa*), a atualidade, é o grau mais baixo do real, uma vez que tudo se encontra distendido e a ação interessada reina. Aliás, não existe a atualidade pura (presente absoluto), pelo menos não de fato; nem mesmo a materialidade é definida assim no bergsonismo. A arte enquanto processo vital dá testemunho da verticalidade da experiência, de suas camadas mais profundas. "Bastaria a arte, portanto, para nos mostrar que uma extensão das faculdades de perceber é possível."[37] Trata-se, pois, de acessar numa experiência os seus planos intensos, para além da extensividade dos fatos, como veremos no capítulo seguinte.

A realidade, portanto, pode se dispor em vários níveis, sendo que em cada plano assume um grau de intensidade. Sua contração se dá a partir da tensão entre sua materialidade e sua espiritualidade. Há, pois, realidades mais tensas que outras. A realidade material responde pela extremidade do atual, ponta móvel através da qual nos inserimos ativamente no presente. A experiência tomada pela sua *extensividade* extrema significa a *objetividade dos fatos*. Diríamos que o grau mais baixo da experiência é o que cabe nos *círculos da informação e da comunicação*, aquilo que é *dizível*. 'Comunicar' quer dizer 'tornar comum', e o que é compartilhável é sempre algo da ordem da generalidade, da relatividade e da quantidade - a sua diferença externa -, permanecendo invariavelmente na superfície da casca, sem forças para penetrar nas outras camadas. Ou seja, por aí jamais se alcançaria numa experiência o plano das singularidades - a sua diferença interna -, perfurando a casca, atravessando suas camadas sucessivas e atingindo o seu núcleo intenso. Esse tom original consiste em sua *expressividade*, na virtualidade imperceptível que penetra

[36] Se ainda dizemos 'coisas', é porque não dispomos de uma língua intuitiva; a função essencial de comunicação que a língua possui depende invariavelmente da inteligência, que isola palavras que remetem a coisas e, além da descontinuidade que inaugura entre as palavras e as coisas, confere um substrato substancial às coisas que elas de fato não contêm, dotando-as de uma unidade homogênea que elas não conhecem.

[37] *Ibidem*. p.156.

apenas através dos *circuitos afetivos* que, no lugar de fortalecerem as trocas sociais pela rede de infocomunicação, produzem um silêncio pelo menos intensivo – *um silêncio estrondoso*. *Trata-se do efeito estético, propriamente, como o que obra de arte provoca. Eis que tocamos no núcleo duro da estética: o problema da afetividade*. É pela intuição que atingimos a virtualidade estética que injeta intensidade às coisas, é por ela que penetramos os níveis mais profundos da realidade e saímos do regime do atual (atividade, trabalho, produção, interesse, organismo, sociabilidade, subjetividade, etc.). Apenas pelo circuito afetivo profundo é que despertamos para a sua dimensão intensiva, para seus sentidos insensíveis, sendo que essa densidade afetiva só é atingida via intuição. Transportados para aí, descobrimos a *infinidade do real – criação* – ou, mais precisamente, a *realidade do infinito – emoção*. Prenhes de virtualidade, criação e emoção são irredutíveis a conteúdos, formas ou definições; escapam ao escopo do intelecto, que só tem olhos para o "*já feito*", e não para o "em se fazendo"[38]. São 'descobertas' intuitivas encontradas antes de tudo no interior de nossa própria *duração*.

Vimos que o real não é algo dado. Não é nem objetivo, nem subjetivo; a articulação é muito mais sutil do que acreditaram os realistas e os idealistas[39]... Ele pode ser reduzido ao objeto tanto quanto ao sujeito, ou seja, ao plano da ação prática, tendendo à materialidade. Mas uma redução é sempre relativa e jamais alcança o absoluto, assim como uma parte jamais equivale ao Todo, que é virtual e não se reduz à soma de todas as partes[40]. Objeto e sujeito contracenam sempre numa trama epistemológica, como se a pergunta "o que é real?" fosse subordinada a esta outra "o que se pode conhecer?". No entanto, nem a epistemologia e nem a lógica seriam capazes de atinar com as sinuosidades do real, uma vez que não têm força para ir além da série dos fatos, partindo sempre dos dados mediados e elaborando esquemas estáticos, reduções brutas da realidade. Mas o real não é plano ou horizontal; ele oscila num *eixo vertical*. Evidentemente, trata-se de *espiritualidade*, e é preciso um cuidado especial com esse termo. 1) Não colocamos um sujeito que, separado da extensão em uma consciência transcendente, se representaria mentalmente a realidade, o que seria para os idealistas tudo e, para os realistas, nada mais que uma ilusão da mente humana (aqui vamos

[38] "Uma definição perfeita só se aplica a uma realidade já feita; ora, as propriedades vitais não estão nunca inteiramente realizadas, mas sempre em processo de realização; são menos estados do que tendências". *E.C.*, p.14.

[39] Como vemos na minuciosa análise a que Bergson submete realismo e idealismo, denunciando o seu pressuposto comum: a sujeição da percepção ao conhecimento. Cf. *M.M.*, cap.1.

[40] É o que bem aponta Deleuze. *Bergsonismo*, p.91.

de Descartes e Kant, de um lado, ao positivismo científico, de outro). 2) *Espírito* no bergsonismo não supõe religião e nem implica em transcendência. Consiste basicamente em duas dimensões: a dos *movimentos* e a da *contração dos movimentos*. É verdade que, para Bergson, o movimento é a única substância (o que é uma reversão da tradição filosófica desde os gregos), mas não tem objetividade, assim como a contração não seria o princípio subjetivo de representação desses mesmos movimentos – esta seria uma maneira muito equivocada de colocar a questão. No fundo, se há algum sujeito, esse teria que ser o movimento ele mesmo – sujeitos sem objetos, sujeitos sem essência ou identidade. Mas isso seria brincar demais com as palavras. É que 3) o espírito não é uma substância ao lado da substância matéria; *espírito e matéria são as direções da vida, tendências opostas mas não excludentes* que se entremeiam produzindo mistos que variam em sua dosagem pela intensidade de contração da sua duração. *Isso quer dizer que o espírito não é subjetivo*. Ao contrário, ele é um *movimento impessoal* que atravessa a matéria dotando-a de uma alma, uma evolução, uma direção. Ao dizer *espírito*, não nos referimos, portanto, a nenhum conteúdo, a nenhuma forma, e muito menos a um sujeito com suas vicissitudes, idiossincrasias e ilusões; dizemos a mobilidade real, a direção criadora da vida, e também a vitalidade que corre nas veias do '*indivíduo"*[41] – o quanto de tensão ele comporta? com que intensidade ele contrai o real; como enquadra os movimentos e como neles se insere? *É em função do grau de tensão que o real se intensifica*. Como ainda falar em realidade objetiva[42]? Só à materialidade é que se poderia imputar realidade objetiva, uma vez que ela é a distensão mesma, mas ainda assim seria uma redução, pois a matéria, lembremos, é uma tendência e, por mais instantâneo que seja um fenômeno material, como o de uma faísca, ele não se furta à espiritualidade, ou seja, ao tempo; ele ainda *dura*, apesar de tender à distensão

[41] Ora, é evidente que cada indivíduo contrai o real de um modo, em uma altura, a partir da sua tensão espiritual, de modo que a tensão varia de indivíduo para indivíduo, orientando um à criação ou à superação de si, outro à conservação e ao ensimesmamento. No limite, a tensão varia no interior de cada indivíduo, de modo que essa oscilação ocorre não entre indivíduos, mas no seio de cada um. É como se o indivíduo fosse a realidade inteira contraída em um grau de tensão e expressa em uma composição única. Nisso consiste, aliás, a *personalidade*, como veremos adiante. Entretanto, não é como se houvesse tantas realidades quanto há indivíduos; há uma só realidade (eis o monismo do tempo) que comporta infinitos ritmos de duração. Não somos meros sujeitos ou indivíduos; somos, antes de tudo, durações – contrações únicas da totalidade do real (Tempo). *O que estamos dizendo é que cada duração, em função de sua tensão, contrai o real de maneira ora mais intensa, ora mais extensa. E quanto mais intensa, mais real, porque mais criadora.*

[42] Deleuze lembra que tudo o que é objetivo é da ordem do atual puro e exclui a virtualidade, não sendo o objetivo mais do que a divisão do indivisível segundo o procedimento da inteligência e da percepção. "[...] Bergson quer dizer que o objetivo é o que não tem virtualidade – realizado ou não, possível ou real, tudo é atual no objetivo.", *Bergsonismo*, p.34.

maximamente[43]. A duração é uma espessura de tempo, que cresce à medida que os momentos se acumulam. O conceito de duração é uma descoberta intuitiva que abre uma nova perspectiva sobre a natureza do tempo. O instante anterior não desaparece no instante seguinte de modo a perder-se para sempre no Nada; ao contrário, o instante seguinte continua o anterior de maneira indivisível, mantendo-o na massa de sua evolução[44]. Falar em 'instantes' já é uma concessão por comodismo, uma vez que o instante é uma ilusão intelectual que só serve para organizar a atividade humana (organização social do trabalho, por exemplo, pela invenção do calendário e, mais tarde, do relógio). O tempo não tem partes, ele é um Todo movente e simples. Ora, a materialidade tende à dispersão caótica, à inconsciência e ao esquecimento. O problema do *sentido* no bergsonismo jamais poderia ter sua gênese na materialidade, uma vez que aí nada evolui – a matéria é aquela que recomeçaria a cada instante, repetindo-se eternamente e sem desvios. É por isso, aliás, que ela é previsível – a ciência isola sistemas fechados e supõe uma materialidade pura aos fenômenos para poder prever o seu futuro, enquanto uma gota de espírito tornaria tudo incalculável e imprevisível. *Esse esquecimento impede que tudo cresça, que tudo ganhe corpo e consistência, como se tudo vivesse num presente absoluto, caótico, sem passado e, por isso mesmo, sem futuro*[45]. Eis que chegamos ao fato que faltava: a *memória*. 4) A memória, assim como o espírito, não pertence à dimensão pessoal. Estaria realmente mais para uma "*memória imemorial",* uma "*memória cósmica*"[46], e é por isso que Deleuze

[43] No bergsonismo não há "matéria pura", uma vez que nada sai da alçada do Tempo. Tudo dura, apesar de haver infinitas intensidades da duração, variando do mais tensionado ao mais distendido. Se houvesse algo absolutamente distendido, esse algo não duraria e, portanto, interromperia seu processo e se esgotaria em uma forma, encerrando uma atualidade pura, e a vida não sopraria o élan criador sobre ele. Tratar-se-ia de um território em que a vida não tocaria – algo como um bolsão de ausência, pura transcendência, algo como "o Nada". Nem a extensão é absolutamente distendida, razão pela qual ela é uma continuidade musical. O espaço é que não dura, mas ele é uma representação intelectual da extensão e, portanto, é ilusório. Nem a duração é absolutamente tensionada, pois seria impossível agir ou sobreviver sem alguma distensão, pois a condição dos vivos assim o exige.

[44] É o que André Robinet pontua com precisão: "*[...] Le propre des moments de la durée est d'être perdurable, de constituer des passages, des empiétements, des progrès de ce qui suit sur tout ce qui précède, des chevauchements. La durée ne se définit plus par la disparition sans espoir de retour des instans dont elle se défait, mais par la permanence d'une certaine épaisseur de présent qui se fait [...].* Changer ne signifie plus disparaître, mais grossir, s'enrichir. *[...]"*, *Bergson*, p.31. Grifo nosso. É nesse sentido que o devir que Bergson coloca é muito diferente daquele colocado por Heráclito, que pareceria, pelo menos estruturalmente, um devir dispersivo, sem memória e, por isso mesmo, sem duração. Examinaremos isso mais a fundo em outro momento.

[45] Sem futuro, pois um futuro previsível é um futuro desdobrado do presente e, portanto, não implica em imprevisibilidade, indeterminação, abertura, desvio; em suma – *criação*.

[46] *Bergsonismo*, p.98.

distinguiu entre a memória ontológica e a memória psicológica, sendo esta a redução subjetiva ou ativa daquela[47]. Claro que cada um tem as suas lembranças como o seu bem inalienável, mas elas também assumem um grau de tensão, variando a sua função e, mais profundamente, a sua natureza. Uma coisa é o Todo da memória, ou a memória-em-si, enquanto uma dimensão da natureza assim como o Tempo, que é, aliás, *como uma grande memória*[48]; outra coisa são as lembranças, a 'memória parcelada'. O Todo é sempre espiritual, musical (dados virtuais imediatos); as partes são, antes, ilusões; mas ilusões necessárias, uma vez que elas são o pressuposto imprescindível da eficácia prática (dados atuais mediados)[49]. A memória impessoal é, portanto, a dimensão que confere *sentido, direção e consistência aos movimentos*, uma vez que eles crescem sem se dispersar; variam sem se tornar outros; mudam de natureza sem deixar de ser – o passado, que se conserva em si mesmo, é a *ratio mutandi* do presente[50]. *Sem o passado, tudo passaria caoticamente, mas nada se passaria; tudo escoaria do Nada para o Nada, sem consistir*[51]. Por isso Deleuze diz que, no bergsonismo, "*o passado é"*, o que perverte a concepção consensual do tempo, que compreende o passado como o "*já sido*" e o presente como "*sendo*". É que o tempo presente, que não existe absolutamente e não passa de uma tensão entre o passado imediato e o futuro iminente, é o espaço da ação. Só o passado *é*; o presente *é ativo*[52] - donde, o ser é

[47] *Ibidem*. p.48.

[48] Esta formulação aparentemente confusa o exprime, no entanto, precisamente: "*[...] A bem dizer, é impossível distinguir entre a duração, por mais curta que seja, que separa dois instantes e uma memória que os ligasse entre si, pois a duração é essencialmente uma continuação do que não é mais no que é.*", *D.S.* , pp.56-57. Grifo nosso.

[49] Em uma nota de rodapé, Deleuze faz uma observação precisa a respeito da natureza do Todo: "Segundo Bergson, a palavra "Todo" tem um sentido, mas com a condição de não designar algo atual. Ele lembra constantemente que o Todo não é dado. Isto não significa que a ideia de todo seja destituída de sentido, mas que ela designa uma virtualidade, sendo que as partes atuais não se deixam totalizar.", *Bergsonismo*, p.81[n.3].

[50] "[...] como adviria um novo presente, se um antigo presente não passasse ao mesmo tempo em que é presente? Como um presente qualquer passaria, se ele não fosse passado ao mesmo tempo que presente? O passado jamais se constituiria, se ele já não tivesse se constituído inicialmente, ao mesmo tempo em que foi presente. Há aí como que uma posição fundamental do tempo, e também o mais profundo paradoxo da memória: o passado é "contemporâneo" do presente que ele foi.", *Bergsonismo*, p.49. E "[...] Há, portanto, um "passado em geral" que não é o passado particular de tal ou qual presente, mas que é como que um elemento ontológico, um passado eterno e desde sempre, condição para a "passagem" de todo presente particular." Ibidem, p.48.

[51] A ideia de *nada* também é uma ilusão intelectual; consiste numa quebra de expectativa – lá onde se esperava determinada ordem encontramos outra ordem, e sentimos a sensação de desordem. Essa ausência da ordem esperada (ser) também nos causa a sensação do nada quando, na realidade, o que temos por nada é simplesmente outra ordem (ser), uma que de todo modo não nos interessa. *E.C.*, pp.239-242.

[52] *Bergsonismo*, p.46.

mais puro no passado do que no presente. O presente é sensório-motor[53]. A memória, como uma melodia, cresce e, ao crescer, se diferencia. Uma nota acrescentada à melodia modifica não apenas as notas vizinhas, mas o Todo da música, o seu aspecto. O passado no bergsonismo não tem o peso que a religião lhe confere, como o lugar do pecado, da sina, do irrevogável. Ao contrário, o passado é a condição para toda evolução e toda criação. Se envelhecemos, aliás, não é para atrofiar e adoecer; é para conquistar uma consistência, construir para si um corpo como meio de criação, meio cada vez mais eficaz para exprimir a própria essência, em vez de tratar o corpo como um mero fim de conservação. É pelo passado que o futuro se abre e é por ele que a novidade pode surgir.

A realidade, pois, não é uma coisa; ela não está dada atualmente; antes, ela é da ordem de um processo movente, ela está em vias de se atualizar[54]. Porém, ela nunca termina no atual, ela apenas incide sobre ele em sua superfície material. Virtual e, por isso mesmo, profunda, a realidade nunca esgota o seu movimento criador, embora efetue suas realizações. Sendo assim, a realidade não é nem objetiva, nem subjetiva; ela é espiritual e, como a memória, assume diferentes graus de intensidade no espírito que a contrai. No fundo, a realidade é Tempo, a vida é criação – de modo que se pode dizer que *o mais real é aquilo que ainda não existe, mas que está em vias de se realizar*. Enfim, como acessamos essa realidade movente, espírito da criação? Como a nossa vida pode reencontrar a vida mesma? Será que podemos experimentar, como os deuses, a seiva vital que sobrevoa os dados atuais, os fatos da existência, a banalidade cotidiana?

1.2 **Alturas da experiência**

> Que filósofo desejaria afirmar que certo tipo de experiência existe, se não consegue despertar em outrem a lembrança e a consciência de tal experiência?
>
> *Étienne Souriau*

[53] *M.M.*, p.162.

[54] "A realidade é crescimento global e indiviso, invenção gradual, duração: como um balão elástico que se dilatasse pouco a pouco assumindo a cada instante formas inesperadas. [...] A realidade, tal como a percebemos diretamente, é um pleno que não cessa de se inflar e que ignora o vazio. [...]", *P.M.*, p.109.

> Eu antes tinha querido ser os outros para conhecer o que não era eu. Entendi então que eu já tinha sido os outros e isso era fácil. Minha experiência maior seria ser o outro dos outros: e o outro dos outros era eu.
>
> *Clarice Lispector*

Um mesmo fato pode ser vivido em diferentes graus de intensidade, ou seja, em várias *alturas*. A presença do espírito instaura o eixo vertical da experiência, através do qual acessamos a sua profundidade virtual. Bergson faz a distinção entre o eu superficial e o eu profundo, níveis entre os quais uma pessoa pode transitar, ou melhor, níveis que coexistem *simultaneamente* na mesma pessoa. Em primeiro lugar, *profundidade* no bergsonismo nunca diz respeito a uma profundidade intelectual, e sim à espiritual. Na profundidade do eu é onde corre o rio de nossa duração, enquanto em sua superfície todo o dinamismo de nossa duração congela nos atributos pelos quais se delimita a subjetividade e se determina a sua identidade. Quando nos submetemos às demandas sociais de produção, ou seja, de comunicação e de informação, o nosso eu se encolhe em sua superfície subjetiva, pois é somente nela que a pessoa é localizada, respondendo adequadamente às demandas das trocas sociais. Primordialmente, no entanto, o nosso eu não é conformado à sociabilidade; não nascemos sujeitos. Ao contrário, a criança é uma pura imersão na mobilidade impessoal, apesar da pressão que se exerce sobre ela a todo instante para educá-la e conformá-la aos hábitos sociais. Pelo simples fato de ter que agir, a vida como um todo vai se solidificando na medida da consolidação de nossos hábitos, que possibilitam a nossa atividade eficaz – isso é inerente à nossa condição de seres vivos. A tendência para a maioria dos homens é ir abandonando aos poucos a profundidade vital para se congelar na superfície pessoal, tornando-se um ser sociável, sempre pronto a agir, sempre pronto a falar e a criticar, seu orgulho proporcional à sua vaidade, funções do egoísmo característico do homem[55]. Tendo enrijecido a crosta social que o envolve, o homem dificilmente consegue acessar novamente a profundidade espiritual por onde se ampliaria, reencontrando o élan que impele à rarefação do sujeito e à criação. Mas a tendência é fechar-se em si mesmo, afundando nos círculos subjetivos do hábito e da identidade. Esse ensimesmamento é a grande doença da

[55] Ver as páginas profundas de *M.R* em que Bergson analisa o egoísmo humano, o orgulho e a vaidade que o caracterizam. Cf. sobretudo os dois primeiros capítulos. *"[...] Tous sont saturés de vanité et vanité signifie d'abord sociabilité*." p.92. E também: "*Au commencement était la vanité.*", p.323.

humanidade, e ela só pode ser contrariada por uma *vitalização*, uma vez que ela ocorre por uma deficiência de potência ou de desejo[56]. A socialização do espírito (sociabilidade), apesar de necessária em algum grau, pode tomar mais espaço do que lhe é de direito e, nesse caso, trata-se da morte do espírito - da *morte em vida*. Espraiar-se na superfície é o sintoma da verdadeira doença, que consiste na depressão da vitalidade. Essa curva depressiva ocorre à exata medida que o espírito vai se localizando em um sujeito que responderá por ele; por "eu". Estes terríveis versos do *Tabacaria* de Fernando Pessoa exprimem esse fato: "[...] Conheceram-me logo por quem não era e não desmenti, e perdi-me./ Quando quis tirar a máscara, / Estava pegada à cara. / Quando a tirei e me vi ao espelho,/ Já tinha envelhecido[...]"[57]. A máscara daquele que não se é, como quem se volta apenas às exterioridades, como quem não afirma suas próprias inclinações, garante talvez satisfação moral, mas custa a própria vitalidade. Um espírito sutil sufoca sempre que a máscara ameaça apertar, uma vez que, assim, se separa de si mesmo, traindo a íntima liberdade de sua duração. A máxima que Nietzsche retoma de Píndaro, "*torna-te quem tu és*", tanto quanto a máxima délfica de que ele se apropria, "*conheça-te a ti mesmo*", conferindo-lhes outro alcance, perfariam esse movimento de se absorver na própria duração, afirmando-a com todas as implicações trágicas intrínsecas a esse ato, e não o autoconhecimento como conhecer-se pela exterioridade de representações que projetam atributos a um Eu-Sujeito, pretendente a uma identidade ("autoajuda"). A solidão e o silêncio intensivos[58] marcam aquilo que podemos chamar de *distância absoluta* ou *distância metafísica*, que consiste num distanciamento do plano das significações da cultura – todo o plano moral das representações, dos juízos e do senso comum – e denunciam uma minimização da

[56] Bergson diria *vontade* em vez de desejo, nós preferimos desejo para não confundir "vontade" com o princípio pessoal e volitivo de um "eu quero". Mas não nos iludamos: no fundo, pouco importa a terminologia; poderíamos manter *vontade* como Nietzsche o fez em seus conceitos de *vontade de potência*. A vontade em Nietzsche não seria um "eu quero", um "eu quero a potência", o que seria ridículo, tendo em vista várias passagens em que Nietzsche ataca a noção de livre arbítrio, de substância, do "eu quero" ou do "eu penso" etc. É o que Deleuze elucida - não há um *quem quer*; na *vontade de potência* é a potência que quer. Cf. Deleuze, *Nietzsche e a Filosofia*, p.67. Ou seja, em suma: não nos percamos nas palavras! Ora uma, ora outra, "vontade" ou "desejo", o que importa é o sentido instaurado – eis uma importante lição do bergsonismo! Aliás, é Bergson quem o diz: "[...] Mas, de uma maneira geral, a mudança de terminologia não tem grave inconveniente quando se toma o cuidado de definir a cada vez o termo em sua acepção particular ou mesmo simplesmente quando o contexto mostra suficientemente seu sentido." in *P.M., pp.223-224; cf. nota de rodapé.*.

[57] *Tabacaria*, Álvaro de Campos.

[58] Não os tomar extensivamente, por onde se os confundiria com o *isolamento* e o *mutismo*! A solidão intensa pode se dar a dois, ou mesmo no meio de uma multidão; o espaço entre duas palavras é um silêncio extenso (ausência); mas o silêncio intenso aponta para a vitalidade da fala, quando ela perde o seu caráter comunicativo (presença).

sociabilidade, uma rarefação do sujeito, um abandono da superfície em que a pessoa costuma se espraiar. *A filosofia só pode acontecer nessa distância como, aliás, todo verdadeiro pensamento, toda verdadeira criação. É no eu profundo, portanto, que a criação é gestada; é nele que a energia se acumula*[59] *para enfim explodir em um ato livre.* Ele é, portanto, passivo[60]. Afinal, o que se passa nas profundidades do eu?

Sem embargo, lembremo-nos: a profundidade e a superficialidade coexistem simultaneamente no seio da mesma pessoa; somos a um só tempo profundos e superficiais; ativos e passivos. O que varia é a tensão espiritual pela qual a dosagem é estabelecida – o quanto de profundidade, o quanto de superficialidade? É possível que o eu superficial cresça a ponto de sufocar o eu profundo, como vimos. Esse é o caso mais comum pelo qual o homem em geral poderia inclusive ser definido. O inverso consistiria numa outra situação, na qual a profundidade sublevaria e, por uma explosão tremenda, condenaria a pessoa a uma letargia no plano prático, à loucura ou até mesmo à morte orgânica[61], caso a pessoa fosse arrastada por uma intensidade tão alta que colocasse em xeque a saúde de seu organismo, como se ela não fosse mais capaz de um esforço de conservação. É que o organismo não suporta intensidades elevadas continuamente – nem o organismo de um indivíduo, nem o organismo de uma sociedade, razão pela qual a arte é sempre marginal e a cultura, sempre hegemônica. A arte, portanto, jamais poderá ser o alimento diário, "o pão de cada dia", em nenhuma sociedade existente, passada ou futura. O mesmo vale para o pensamento e a filosofia. Nietzsche dizia que a grandeza de um povo pode ser medida pela maneira como reconhece e honra os seus grandes homens – e, aliás, os gregos antigos foram o único povo capaz de exaltar os seus filósofos[62]. Fora a exceção grega, os filósofos sempre foram

---

[59] David Lapoujade, *Potências do Tempo*, pp.26-27. Ele mostra que no bergsonismo o eu profundo exerceria de alguma maneira um papel análogo ao dos vegetais na evolução, o de acumulação de energia que depois, no corpo do animal, serviria como explosivo para a ação. A superfície é animal, a profundidade é vegetal. A ação, que passa sempre pelo eu da superfície, seria gestada pelo eu profundo sempre que ela tivesse direção criadora.

[60] Veremos adiante que essa passividade é ao seu modo ativa; e que a atividade é ao seu modo passiva. Sem querer simplesmente inverter os termos, desembocamos na noção de "*paixão ativa*".

[61] A fronteira entre essas três direções é sutilíssima, de modo que a loucura já promove uma letargia no plano prático e já é, num sentido específico, uma morte. Talvez a morte física seja apenas um detalhe nessa trama.

[62] "*[...] Outros povos têm santos, os Gregos têm sábios. Disse-se, com razão, que um povo não é só caracterizado pelos seus grandes homens, mas sobretudo pela maneira de os reconhecer e de os honrar. Noutros tempos, o filósofo é um viajante solitário, casual, em redondezas hostis, que abre o seu caminho ou furtivamente ou aos empurrões e de punhos cerrados. Só nos Gregos é que o filósofo não aparece por acaso [...] só uma civilização como a grega pode responder à pergunta relativa à tarefa do filósofo, só ela pode, como eu dizia, justificar a filosofia em geral, porque só ela sabe e pode provar porque razão e como o filósofo não é um viajante qualquer, acidental e surge disperso aqui e ali. Há uma necessidade férrea que acorrenta o filósofo a uma civilização autêntica: mas o que acontece quando esta civilização não existe? Então, o filósofo*

cometas solitários, de modo que o máximo que podiam esperar era ao menos alguma tolerância. Assim, o termômetro deixou de medir a grandeza de um povo pelo reconhecimento de seus grandes, e passou a medi-la pelo grau de sua tolerância em relação a ele, o que denota uma diferença de natureza a nível das inclinações, pois em uma há pleno entusiasmo, enquanto em outra há mera indiferença. O casaco de Spinoza, atravessado por uma faca assassina, é a prova material da intolerância ao pensamento, precisamente à sua potência revolucionária, que coloca em xeque a conservação e a estabilidade buscadas pela vontade de poder. Enfim, a profundidade e a superficialidade são dois aspectos do eu: *somos metafísicos e sociais a um só tempo*. É que a sociedade é interior ao indivíduo[63] e, por isso, constitui um estrato da vida humana. *Mas o traço metafísico – ou místico, do qual Bergson trata em seu último livro – não é um estrato entre outros; é o sentido que arrasta todos os estratos – sociológico, biológico, psicológico... A direção é metafísica, e ela há de passar por todos os estratos, dimensionando-os, organizando-os, imprimindo-lhes uma direção intrínseca, direção íntima que orienta vitalmente os seres*. Da mesma maneira que não podemos deixar de ser orgânicos ou mesmo seres vivos, não podemos deixar de ser sociais – não é nova a ideia de que a sociedade constitui uma segunda pele; o social é para o homem um traço tão orgânico quanto o biológico. A depender da força ou da intensidade do impulso metafísico[64] é que se determina a vitalidade do espírito.

O que se passa nas diferentes alturas do eu? Já anunciamos que a superfície é a parte socializada do eu, enquanto a profundidade é duração metafísica. Mas o que se passa efetivamente? Na superfície, estamos no plano social, ou seja, na esfera da ação e da produção. É aí que a inteligência se exerce plenamente, uma vez que ela serve para a elaboração de soluções práticas. A inteligência nela mesma é indiferente à duração, matando a sua mobilidade essencial no instante em que toca nela. Sabemos que a inteligência procede por reduções ou esquematizações, pois é sobre a imobilidade que ela se sente em casa. Daí o seu caráter formal, excluindo a mobilidade que é a alma de tudo, ficando de bom grado com

---

é como um cometa imprevisível e assustador ao passo que, numa boa ocorrência, brilha como o astro-rei no sistema solar da civilização. Os Gregos justificam o filósofo, porque este, junto deles, não é nenhum cometa.", Nietzsche, "*A Filosofia na Era Trágica dos Gregos*", p.6.

[63] A moralidade repousa aí, resta saber se é uma moral aberta ou fechada; se se trata de aspiração ou de pressão. Ver as páginas de Bergson a respeito da obediência. Cf. *M.R.*, cap.1.

[64] É evidente que *metafísico* aqui não é sinônimo de filosofia ou de um sistema conceitual. A vida é, ela mesma, metafísica. Apontamos à dimensão virtual da vida, em que ela é a um só tempo metafísica e estética, havendo uma tal continuidade que é difícil produzir uma distinção nítida entre elas; uma se converte imediatamente na outra, razão pela qual *vida* é imediatamente *criação*, e criação é imediatamente *emoção*.

os seus contornos. Como se o pensamento produzisse sempre *fósseis*, ficando apenas com a forma dos vivos, como se esta equivalesse à vida mesma[65]. Mas não precisamos aqui ir tão longe; antes da filosofia, o senso comum já intelige ou *fossiliza* tudo aquilo em que toca. A condição para isso é manter-se na extremidade ou na exterioridade do movimento, tomando dele pontos de vistas relativos, sem atingir o absoluto de uma perspectiva original instaurada pela comunhão com o interior do movimento. Na extremidade do nível social, o sujeito move-se entre representações que mediam a sua experiência, produzindo um lapso entre ele e a vida. Essa descontinuidade é o sujeito mesmo – ele não atinge os dados imediatos, que consistem em movimentos, em sentidos "[...] infinitesimais, evanescentes, que escapam ao espaço da representação"[66]. Irrepresentáveis, os movimentos reais não podem ser alcançados pelo *socius*. Tampouco podem ser captados pela linguagem (a não ser por um esforço poético ou filosófico, cada um dos quais, ao seu modo, dobra a linguagem para o seu fora, fazendo-a convergir para um sentido movente), pois ela, sob a égide da inteligência, foi desenvolvida espacialmente, de modo que a palavra é tão genérica que ela comprime a multiplicidade qualitativa em sua unidade, perdendo a singularidade inexprimível, o "estado nebuloso que atinge imediatamente a consciência"[67]. Bergson faz a distinção entre as multiplicidades numéricas (homogêneas, distintas, justapostas) e as multiplicidades qualitativas (heterogêneas, confusas, contínuas, penetrantes), as primeiras sendo apreendidas pelo sujeito superficial (inteligência), as outras, pelo espírito profundo (intuição). Mas essa distinção apenas serve aqui para assinalar que as primeiras se conformam à linguagem (significados), às exigências da lógica (definições) e às da comunicação (clichês), enquanto as segundas, não; são plenamente informes[68]. *Sua qualidade infinitesimal e movente se furta a todo interesse e, nessa exata medida, à percepção comum; é apenas por um ato intuitivo que penetramos na consciência profunda, domínio das qualidades puras, plano afetivo no*

---

[65] William James chamou de "*fossilismo antigo*" (no original, "*old fogyism"*) a atitude intelectualista ou formalista que condena de partida a vida e produz sempre um pensamento viciado, alienado do real. "[...] uma espécie de solidificação prematura do pensamento. É isso que torna a criação tão difícil. [...] ainda não dispomos da lógica que permite pensar o novo.", David Lapoujade, *O pragmatismo de William James*, p.62. Aqui James e Bergson se aproximam pelo *vitalismo* e seu caráter antiformal, o que conduziu ambos a um empirismo refinado ("*empirismo radical*" em James; "*empirismo verdadeiro* ou *superior*", em Bergson).

[66] David Lapoujade, *Potências do Tempo*, p.38.

[67] *D.I.* , p.102

[68] "*En d'autres termes, nos perceptions, sensations, émotions et idées se présentent sous un double aspect: l'un net, précis, mais impersonnel; l'autre confus, infiniment mobile, et inexprimable, parce que le langage ne saurait le saisir sans en fixer la mobilité, ni l'adapter à sa forme banale sans le faire tomber dans le domaine commun." Ibidem*. p.96.

qual as intensidades estéticas circulam. Como é mais vantajoso agir do que absorver-se na própria duração e, por ela, misturar-se intuitivamente com outras, tendemos a perder de vista a profundidade pela qual coincidimos com o coração da vida, sua infinita mobilidade[69].

Tudo se passa como se cada pessoa tivesse realmente duas vidas paralelas, apesar de que ambas são, no fundo, uma só, sendo que essa unidade oscila em gradação entre os extremos. É que em superfície a existência se dá entre os limites estreitos da atividade, sendo que somos sempre convocados a agir, a responder a situações e a estímulos externos. Visto de fora, um dia na vida do homem é um vaso quebrado repartido em cacos – descontínuo, sem ritmo. Mas se o apreendermos de dentro, de repente atingimos a continuidade que caracteriza a sua duração. Há uma vida subterrânea: inativa, invisível e "*invivível"*. "Trata-se aqui de alguma coisa que foi presente, que foi sentida mas não foi agida, alguma coisa, portanto, que está na reserva, um pouco como a planta acumula uma energia que servirá depois para o animal"[70], como escreve Lapoujade. Eis-nos de volta ao virtual. Ele fala também de uma *memória-espírito* que não é a memória voltada para a atividade; nem a contração do presente, nem a lembrança do passado e nem a do hábito sem passado (se é que isso é uma categoria da memória, e não a sua ausência mesma). A presença da memória-espírito se explicaria "[...] porque existe algo no passado – e, portanto, também no presente – alguma coisa que de certa maneira não foi vivida"[71]. Podemos também chamá-la paradoxalmente de "memória do futuro", uma vez que é ela que abre o futuro à medida que somos afetados[72]. Há, portanto, uma vida que se desenrola na superfície dos fatos – plano atual e ativo da vida (*existência*); trabalho, comunicação, informação, resoluções práticas, intenções, subjetividade, etc. – e uma vida que se enrola na profundidade dos *afetos*[73] - plano virtual e inativo da vida (*consistência*); intensidades

[69] "*Mais nous nous contentons le plus souvent du premier, c'est à dire de l'ombre du moi pojetée dans l'espace homogène. La conscience, tourmentée d'un insatiable désir de distinguer, substitue le symbole à la réalité, ou n'aperçoit la réalité qu'à travers le symbole. Comme le moi ainsi réfracté, et par là même subdivisé, se prête infiniment mieux aux exigences de la vie sociale en general et du langage en particulier, elle le prefère, et perd peu à peu de vue le moi fundamental"*. Grifo nosso. *Ibidem.* pp.94-95.

[70] *Potências do Tempo*, David Lapoujade, p.26. Grifo nosso.

[71] *Ibidem*.

[72] *Ibidem*.

[73] Agradecemos ao *prof.* Ivair Coelho Lisboa, orientador deste trabalho, por iluminar a relação entre fato e afeto, fazendo-nos ver espelhada na língua a natureza não fatual do afeto (afeto = *não feito; não fato*). O afeto resguarda sua qualidade de *abertura*, de modo que, ao contrário do fato, não se completa, não se fecha. Há uma articulação sutil no bergsonismo entre a afetividade, a abertura, a criação, articulação esta que nós tentamos elucidar neste trabalho.

estéticas ou *emoção*[74]. As duas vidas, a ativa e a passiva, são contemporâneas – no fundo, consistência e existência são como duas alturas da mesma vida, sendo a existência a sua orientação para a ação, a conservação que visa à sobrevivência e ao equilíbrio do organismo, e a consistência, a sua dimensão criadora, que põe em risco o equilíbrio orgânico. O que acontece, como vimos, é que costuma haver uma tendência à vida prática que, aos poucos, esmaga a vida intensa, encerrando-se nos hábitos como, entre outros, o da identidade. No entanto, nunca se anula completamente a própria duração, o que suporia uma distensão completa que excluísse a memória e aniquilasse a vontade como um todo. O que ocorre é que muitas durações se relaxam, alcançando um grau mínimo de intensidade que, *de direito* ou *tendencialmente*, coincidem com a extensão. Neste caso, o homem desce à condição de matéria, ainda que ele se sinta livre – não é outra coisa que Bergson queria dizer ao tratar o homem como um "*autômato consciente*"[75]. Por sua vez, a vida intensa ou espiritual nunca se esgota em alguma verdade, nunca estaciona em uma forma; é próprio dela um devir, um crescimento, uma evolução intrinsecamente criadora. Se há continuidade entre as diferentes alturas do eu, é que as ações extensivas podem resguardar a qualidade intensa que se eleva das profundezas e, sendo preservado o afluxo entre o profundo e o superficial, os atos serão livres. Há um conto que poderia ser assinado por Bergson, mas o destino quis que fosse assinado por ninguém menos que Jorge Luís Borges, que nele ilustra lucidamente a relação entre as alturas do eu e traz a marca do alcance de sua intuição. Por ser curto e crucial, dispomo-lo a seguir.

> BORGES E EU
>
> Ao outro, a Borges, é que sucedem as coisas. Eu caminho por Buenos Aires e me demoro, talvez já mecanicamente, para olhar o arco de um vestíbulo e o portão gradeado; de Borges tenho notícias pelo correio e vejo seu nome em uma lista tríplice de professores ou em um dicionário biográfico. Agradam-me os relógios de areia, os mapas, a tipografia do século XVIII, as etimologias, o gosto do café e a prosa de Stevenson; o outro compartilha essas preferências, mas de um modo vaidoso que as transforma em atributos de um ator. Seria exagerado afirmar que nossa relação é hostil; eu vivo, eu me deixo viver, para que Borges possa tramar sua literatura, e essa literatura me justifica. Não me custa nada confessar que alcançou certas páginas válidas, mas estas páginas não podem salvar-me, talvez porque o bom já não seja de ninguém, nem mesmo do outro, mas da linguagem ou da tradição. Além disso, eu estou destinado a perder-me, definitivamente, e só algum instante de mim poderá sobreviver no outro. Pouco a pouco vou cedendo-lhe tudo, embora

[74] Bergson prefere o termo "emoção" ao termo "afeto". Nela, também está impresso o caráter de mobilidade e de abertura – "*e-moção" = movimento para fora*. Saímos da nossa duração para acessar outras – a emoção é a intensidade liberada no contato das durações.

[75] *M.M.* p. 182.

> conheça seu perverso costume de falsear e magnificar. Spinoza entendeu que todas as coisas querem perseverar em seu ser; a pedra eternamente quer ser pedra e o tigre um tigre. Eu permanecerei em Borges, não em mim (se é que sou alguém), mas me reconheço menos em seus livros do que em muitos outros ou do que no laborioso rasqueado de uma guitarra. Há alguns anos tentei livrar-me dele e passei das mitologias do arrabalde aos jogos com o tempo e com o infinito, mas esses jogos agora são de Borges e terei que imaginar outras coisas. Assim minha vida é uma fuga e tudo eu perco e tudo é do esquecimento, ou do outro.
> Não sei qual dos dois escreve esta página.[76]

Eis, simplesmente, a sutileza de um espírito penetrante como o de Borges. Há o Borges exteriorizado na superfície dos fatos – o escritor famoso, autor de grandes livros, professor respeitado, localizável em dicionários e livros de história; e há, profundamente, o seu eu anônimo, múltiplo e expansivo, sempre em devir, que coincide com a vida criadora. Se a sua relação não é hostil, é porque o eu profundo não subsiste sem o seu inevitável prolongamento superficial – sem este, aquele não chegaria a consumar nada. Este é como que a materialidade daquele, e num mundo sem matéria, o espírito puro jamais se atualizaria – seria um mundo sem contornos, sem seres, sem quaisquer determinações; inconcebível para a imaginação humana. Toda realização passa pela matéria, o espírito se encarna numa matéria, o virtual se efetua no atual – as obras de arte são um território privilegiado para se depurar a relação entre espírito e matéria segundo a perspectiva da criação[77]. Talvez a matéria exista para que a criação seja possível – apesar das dificuldades que a matéria impõe, ou mesmo por causa delas, um esforço ativo é exigido para driblá-las ou para relançá-las no sentido da criação. Desse esforço espiritual sobre a matéria e da realização de uma obra, uma alegria divina jorra no corpo do artista, contagiando toda a natureza[78]. Talvez, a vida se justifique nessa alegria, assim como o Borges interior se justifica em sua literatura – ele se deixa viver para que o outro Borges possa realizá-la. É preciso a ação pela qual Borges é responsável – sem ele, toda a sua vitalidade não se realizaria, mantendo-se sempre em estado latente. O implícito exige uma explicitação (*realização da obra*); por outro lado, toda explicitação supõe o implícito (*gestação da obra*). Sem a profundidade espiritual, nenhuma obra jamais seria possível; é nele que a obra gesta; é ele o centro onde

---

[76] In "*O Fazedor*", pp.47-48.

[77] É essa a direção da tese monumental de Ana Beatriz Antunes Gomes, *Bergson e a criação artística*, à qual este trabalho deve muito.

[78] "[...] Mas a alegria sempre anuncia que a vida venceu, que ganhou terreno, que conquistou uma vitória: toda grande alegria tem um toque triunfal. Ora, se levarmos em conta essa indicação e seguirmos essa nova linha de fatos, veremos que em toda parte há alegria, há criação: quanto mais rica é a criação, mais profunda é a alegria. [...]", *E.E.*, pp.22-23.

os sentidos reverberam e de onde a criação irradia; é por ele que toda intuição estética acontece, absorvendo-se em paisagens sem muitos atrativos para o interesse humano, como o arco de um vestíbulo ou um portão gradeado. O rasqueado de uma guitarra alcança a sua intimidade com mais força do que seus próprios escritos concluídos. Evidentemente trata-se de um só espírito em suas fases distintas, da mais intensa à mais ativa - daí a última frase, a um só tempo um genial arremate literário, e impactante pela riqueza de sentido, pela latitude de intuição. Certamente, uma vez terminada a página, ela se destaca do eu profundo e se autonomiza, mantendo-se para sempre, entretanto, vinculada ao escritor J.L. Borges exatamente como as mitologias do arrabalde e os jogos com o tempo e o infinito passaram do primeiro ao segundo, que acaba por se apropriar de tudo. O espírito criador nunca se esgota em uma obra, nunca termina em uma forma – ele prossegue seu impulso, uma vez que a exigência é sempre crescente, que o espírito é sempre processo, e nunca algo determinado; nem conteúdo, nem forma, ele é justamente o que mobiliza as formas e os conteúdos. A propósito, os artistas não costumam se deter em suas antigas criações – como compreender isso? Enquanto o ímpeto criador não for diminuído ou interrompido, a atenção do artista mira invariavelmente a obra por criar, seguindo o processo sempre movente de sua exigência interna. É por isso que as páginas válidas que Borges concluiu e eternizou não podem salvá-lo, por mais belas que sejam – já não pertencem a ninguém. Numa das passagens mais profundas da obra de Bergson, pelo alcance intuitivo que ela condensa, ele diz:

> É o que cada um de nós pode experimentar em si mesmo. Nossa liberdade, nos próprios movimentos pelos quais se afirma, cria os hábitos nascentes que a asfixiarão caso não se renove por um esforço constante: o automatismo espreita-a. O pensamento mais vivo congelar-se-á na fórmula que o exprime. A palavra volta-se contra a ideia. A letra mata o espírito. E nosso mais ardente entusiasmo, quando se exterioriza em ação, enrijece-se por vezes tão naturalmente em frio cálculo de interesse ou de vaidade, um adota tão facilmente a forma do outro que poderíamos confundi-los um com o outro, duvidar de nossa própria sinceridade, negar a bondade e o amor, se não soubéssemos que o morto guarda ainda por algum tempo os traços do vivo.[79]

É nítido como a intuição de Borges e a de Bergson reverberam mutuamente. O automatismo espreita o espírito – o entusiasmo tende a se congelar numa fórmula que já não é *imbuída de deuses*[80]. A fórmula é um fóssil da alma; guarda seus contornos, mas não sua vitalidade. Nesse sentido, a distinção aristotélica entre forma e matéria não é tão precisa quanto se acreditou; há um liame insuspeito entre ambas, de modo que a noção de forma é

[79] *E.C.*, pp.138-139.

[80] Em grego, "*enthousiasmós*" = "*imbuído de deuses*". Daí deriva "entusiasmo".

mais material do que parece[81]. De todo modo, o hábito espreita o espírito, que só pode contornar esse destino funesto por um esforço contínuo, como indica Bergson. A palavra volta-se contra a ideia e a letra mata o espírito, porque ideia ou espírito – *sentido* – engendram as palavras, mas, uma vez formadas, as palavras podem se perder do sentido original que as embalou, hipnotizando-se pela sua forma ou fórmula (*definição*), destacando-se de sua mobilidade para cair nas malhas da significação. Podemos entender assim: se o entusiasmo que toma uma pessoa for interrompido, todas as suas realizações caem nas rédeas da vaidade. A obra passa a ser atribuída a um eu autor, à sua inteligência e à sua habilidade, ao seu virtuosismo – nesse momento, perde-se de vista a essência vital da criação. Bergson diz em seguida:

> "Como turbilhões de poeira levantados pelo vento que passa, os vivos giram sobre si mesmos, suspensos pelo grande sopro da vida. São portanto relativamente estáveis, e contrafazem mesmo tão bem a imobilidade que nós os tratamos antes como coisas do que como progressos, esquecendo que a própria permanência de sua forma não é mais que o desenho de um movimento"[82].

Há uma *diferença de ritmo* entre a vida e os vivos[83]. Estes, centros de ação, preocupados demais com a própria conservação, perdem de vista o sopro da vida que os embala; apegando-se a suas mazelas, contorcendo-se dentro dos limites estreitos de seus hábitos, são convencidos de que estes seriam a totalidade da vida. Mas, ao mesmo tempo em que vantajosos e até mesmo necessários do ponto de vista da conservação, de modo que eles nos poupam o esforço de reaprender procedimentos comuns do cotidiano ao torná-los mais fluidos e eficazes, os hábitos podem extrapolar sua função natural. Ora, os hábitos são vantajosos principalmente no plano mecânico – não precisamos reaprender a caminhar a cada passo que damos; hábitos motores são contraídos de modo a podermos proceder sem voltar nossa atenção para o procedimento. Afinal, se a centopeia voltasse a sua atenção para

[81] Podemos creditar isso ao fato de que Aristóteles pensou "*fora da duração*" e, por isso, montou seus conceitos dentro do regime do atual, como se estivesse hipnotizado pelo brilho ofuscante da descoberta grega – o *logos*. O mesmo vale para o par conceitual ato e potência – a potência aristotélica se refere a um ato em potência, ou seja, à categoria lógica de possibilidade, à qual Bergson consagrou várias páginas com o intuito de denunciar a confusão que a envolve. Cf. "*O possível e o real*", in *P.M.*, cap. 3. Aliás, sendo a forma o princípio mesmo de intelecção, como não seria ela material, uma vez que a inteligência e a materialidade têm uma gênese comum? "*Se a inteligência é feita para utilizar a matéria, é pela estrutura da matéria, sem dúvida, que se modelou a da inteligência*.", *P.M.*, p.37. E: "*Intelectualidade e materialidade ter-se-iam constituído, no detalhe, por adaptação recíproca. [...] Contornos e estradas foram se acentuando ao mesmo passo em que se preparava a ação da consciência sobre a matéria, isto é, em suma, ao mesmo passo em que se constituía a inteligência.*", *E.C.*, pp.204-206.

[82] *Ibidem*. p.139. Grifo nosso.

[83] *Ibidem*.

o pé que deve dar o próximo passo, ela certamente tombaria... Mas no plano espiritual, os hábitos costumam ser danosos – alguns até cumprem sua função em certos rituais que, por exemplo, possibilitam e até mesmo qualificam a atividade, mas o perigo é que o espírito se torne, ele mesmo, um hábito. Isso exprime a grande doença do homem: a *depressão do desejo*[84]. Por que essa é uma doença propriamente humana? Porque ela decorre da inteligência. Se, por um lado, Bergson diz que "[...] um ser inteligente traz consigo os meios necessários para superar-se a si mesmo." [85], isso não quer dizer que todos os homens de fato superem a sua humanidade, porque a inteligência por si só não basta para gerar a força pela qual a elevação se dá. Essa frase de Bergson aponta para o intervalo fundado no homem pela própria inteligência, através da qual ele pode sair das malhas do determinismo a que os seres vivos em geral estão submetidos, em maior ou menor grau. Movidos pelo instinto, os animais não conhecem esse intervalo, de modo que estão mais fortemente presos a um circuito sensório-motor infinitamente mais estreito, o que os força a reagir o tempo todo, a sua atenção não podendo se libertar da ação. Eis a positividade que a inteligência traz consigo e consagra ao homem, afrouxando o seu sistema sensório-motor, adiando a reação, instaurando o intervalo no qual o homem pode hesitar, suspender a reação instantânea. Porém, ao mesmo tempo em que ela torna o homem capaz de contemplar e criar, ela provoca nele um *descompasso*, uma *disritmia*, uma *defasagem* primordial em relação à mobilidade vital, uma vez que, pela inteligência, o homem se coloca no exterior dos movimentos. O instinto animal, ao contrário, instala os seres no interior dos movimentos, mas presos à instantaneidade de reação, de modo que sua atenção adere à ação. Essencialmente fabricadora, a inteligência instrumentaliza a vida com vistas à ação cada vez mais complexa e eficaz. Mas, para além disso, *a inteligência produz uma desvitalização em três frentes*[86]: 1) Ela permite ao homem, por exemplo, saber que é mortal, o que gera uma depressão em sua vitalidade. 2) Como a vida não obedece à inteligência humana, furtando-se às suas previsões, a discrepância entre expectativa e resultado abala a sua crença no sucesso

[84] Mais um adendo em relação ao *desejo*: ele não deve aludir à dimensão sexual, que é apenas uma de suas canalizações, enquanto há infinitas outras. O sexual não é predicado necessário ou exclusivo do desejo, que é sem predicados. *Desejo* aqui exprime o jorro expansivo da vitalidade, o livre afluxo de energia espiritual, a explosão criadora que arrasta a pessoa para além de seus limites individuais ou subjetivos. Portanto, não há arte sem desejo (nem do ponto de vista daquele que contempla!) – a criação, apreendida em seu interior como um processo, aponta para essa verdade energética. Eis como chegamos à encruzilhada afetiva que articula *a emoção, a criação e a liberdade*, os três grandes atos que configuram a estética implícita do bergsonismo.

[85] *E.C.*, p.164.

[86] A esse respeito, cf. *M.R.*, pp.135-149.

da ação, gerando uma desconfiança que diminui a potência de agir no homem e que projeta a probabilidade do fracasso antes mesmo de dar o primeiro passo. A desconfiança que o homem tem de si mesmo e de sua própria potência é um fantasma que amedronta o homem ao longo de sua existência e o impede de arriscar-se na criação. 3) A inteligência volta o homem para si mesmo, para seu lucro pessoal, gerando uma onda de individualismo nefasto que desfaz o seu vínculo com os outros homens, afundando-o na ilusão atômica de que ele é o começo de tudo, fortalecendo a sua vaidade e seu egoísmo, o que refreia o ímpeto coletivo e a própria vitalidade espiritual. No fundo, a inteligência deprime pela simples razão de que ela produz representações – *independente do conteúdo das representações, o simples fato de representar já gera uma incompatibilidade com a vida*[87]*, uma desaceleração do impulso vital*. Bergson encontra aí a significação vital da fabulação humana, que seria uma maneira de compensar esse déficit e contrabalançar a defasagem vital que a inteligência promove[88]. Isso nos leva a crer que, se o homem não padecesse do enfraquecimento que a inteligência promove em seu espírito, ele não fabularia seus deuses e seus mitos de origem, que fundam de alguma maneira uma proteção, um pertencimento, um poderoso Deus que vela pelo homem, uma referência que restabelece a confiança perdida. Com base nisto, descobrimos que *toda crença é fundada sobre uma desconfiança primordial...* O homem se apega aos seres fabulados para compensar o declive característico de sua espécie. Aliás, a inteligência converte o dinâmico em estático, e a religião estática é um subproduto desse ato[89]. "Na falta de potência, precisamos de confiança."[90], diz Bergson. Mas será que o homem não pode se curar de sua doença? Será que o homem não pode, enfim, *florescer*? "A um deus que olhasse do alto, o todo pareceria indivisível, como a confiança das flores ao se abrirem na primavera."[91] Afinal, o ser inteligente não dispõe dos meios necessários para superar-se a si mesmo, como afirma nosso filósofo?

---

[87] *Potências do tempo*, Lapoujade, p. 95. Todo o capítulo 3, "O apego à vida", trata da humanidade como uma espécie intrinsecamente doente, de modo que o seu estado de normalidade é, ele mesmo, patológico. "O normal é o conjunto das patologias sustadas, conjuradas, contrabalançadas pela adaptação sensório-motora de nosso corpo ao mundo exterior. Nesse nível, o normal nada mais é que o patológico sustado." *Ibidem*, p.93.

[88] *M.R.*, pp.123-124.

[89] *M.R.*, cap.2.

[90] Tradução nossa. ("*Au manque de puissance, nous avons besoin de confiance.") Ibidem.* p.172.

[91] *Ibidem*. p.220 Tradução nossa.

> Por que, a partir de então, o homem não poderia encontrar a confiança que lhe falta [pois ele vai buscá-la do lado de fora], ou que a reflexão conseguiu abalar, voltando para retomar o impulso, na direção de onde ele veio? Não seria com a inteligência ou, em todo caso, apenas com a inteligência que ele poderá fazê-lo [...]. Seu apego à vida seria, a partir de então [...], alegria na alegria, amor por aquilo que é só amor [...]. A confiança que a religião estática trazia para o homem seria assim transfigurada [...]. Agora, é de um desapego de cada coisa em particular que faria o apego à vida em geral[92].

De onde vem o impulso? E para onde o homem teria que se voltar para retomá-lo? Para tanto, seria necessário sair da esfera da inteligência[93] e entrar nos circuitos intuitivos pelos quais atingiria o *em si* do real, que não é nada senão mobilidade, impulso, crescimento, evolução, duração: *sentido*[94]. Bastaria ao homem voltar-se para si mesmo; para o seu eu mais profundo, pois é nele que o impulso corre. *Voltar-se para o interior de si mesmo é dobrar-se para o fora*. Já tivemos o cuidado de colocar que o "eu profundo" nada tem a ver com o sujeito, que seria a captura desse eu vital que é a totalidade do espírito. É que o sujeito é uma planície de atividade, um fenômeno de superfície - no fundo das coisas não há coisas; há movimento. Lapoujade atinou com o alcance desse problema ao dizer que "[...] no fundo do homem não existe nada de humano."[95];

> que "[...] é em nós que a realidade é em si"[96]; ou ainda, que "[...] O "em si" não designa mais aquilo pelo qual as coisas nunca serão "para nós", mas, pelo contrário, aquilo pelo qual elas também estão em nós. É em nós que elas ainda estão em si, mesmo tendo que sair dos limites da subjetividade.[97].

No fundo de tudo corre o élan vital, sentido que impregna todas as coisas, imprimindo-lhes um impulso cujo alcance dependerá da força espiritual, da densidade da duração. Se Descartes tivesse procedido intuitivamente, aprofundando sua própria duração

---

[92] *M.R.*, pp. 124 – 125; *apud* Lapoujade, p.105. Grifo nosso.

[93] *Potências do Tempo*, Lapoujade. p.103.

[94] Uma precisão: não se trata de que o real tenha um sentido por trás a ser desvelado pelo intelecto (significação), como se contivesse uma mensagem velada, uma essência oculta ou um conteúdo essencial qualquer; ao contrário, o real é, ele mesmo, sentido, uma vez que este é sempre um movimento e o real é mobilidade. Ou ainda - *o todo do movimento é um sentido*. Não à toa, o próprio termo deriva de *sentir*, de modo que ele é apreendido imediatamente pelo espírito. "Sentido" também quer dizer "direção". Ora, o que é aquilo que sentimos e que nos imprime uma direção? Nada mais, nada menos que a *emoção*. Mais adiante voltaremos a esse problema cardinal.

[95] *Ibidem*, p.74.

[96] *Ibidem*. p.119.

[97] *Ibidem*. p.77. A distinção kantiana, portanto, entre fenômeno e númeno não se sustenta; a coisa-em-si não é mais inatingível, pois ela nos constitui intimamente. Assim, a intuição é instaurada e a metafísica é restaurada - o bergsonismo é, também, uma resposta ao kantismo.

em vez de apelar às representações intelectuais e para além das Ideias produzidas pelo eu enquanto substância pensante, teria descoberto no fundo do Cogito um outro eu, verdadeiro *Incógnito*, irracional sem por isso ser aleatório (*consistência*). Sua teoria das paixões teria sido absolutamente diferente, quiçá invertida. Spinoza, pensador muito mais intuitivo não obstante a complicada estrutura intelectual da sua *Ética*, atingiu essa dimensão no terceiro gênero de conhecimento – "*beatitude"* –, altura elevada em que o homem alcançaria a maior liberdade, extrapolando os limites do pensável. *Antes de tudo, não somos homens; somos durações*. É por isso que Bergson abre *A Evolução Criadora* com uma análise genética da própria duração, porque é nela efetivamente que encontrará o segredo de toda a evolução, inclusive a biológica: a verdadeira natureza do tempo, apreendida imediatamente em seu próprio interior, uma vez que tudo é duração, e duração é criação[98].

Uma questão decisiva insiste desde o início desse capítulo, apesar de ainda não ter sido colocada: como alcançar a profundidade em que corre nossa vitalidade? Como atingir as alturas mais elevadas pelas quais a vida se intensifica e impele à criação? Em suma: o que decide a respeito da altura do eu e de sua vitalidade?

1.3 **Tensão /Tom vital / Memória**

I get misty / just holding your hand…

"Misty", *jazz by Erroll Garner*

Um arqueiro zen, na iminência de disparar a flecha, precisa se colocar numa certa intensidade espiritual. É mais importante atingir essa textura da alma do que propriamente acertar o alvo. Podemos chamá-la de *presença*. Trata-se de uma outra tonalidade de atenção, a partir da qual não haveria mais distância nem distinção entre o alvo, a flecha e o arqueiro. Aqui, portanto, não há erro: sempre que a presença for atingida, necessariamente a flecha acertará o alvo. No final das contas, de nada adianta acertar o alvo se a atenção, a percepção e o espírito do arqueiro não sofrerem uma *conversão*, passando a outro *plano de consciência* – não passaria, no caso, de mera brincadeira infantil de tiro ao alvo.

[98] "*O universo dura. Quanto mais aprofundarmos a natureza do tempo, melhor compreenderemos que duração significa invenção, criação de formas, elaboração contínua do absolutamente novo.*", *E.C.*, p.12.

Em *A Arte Cavalheiresca do Arqueiro Zen*, o alemão Eugen Herrigel conta da sua experiência com o *Kyudo*, arte marcial japonesa de tiro com o arco. Levaram cinco anos de prática para que ele pudesse atingir – senão totalmente, em algum grau pelo menos – essa difícil qualidade da alma e alguma maestria nessa prática espiritual. Para tanto, foi necessário um grande esforço para perverter suas tendências ocidentais – desde a curiosidade referente às técnicas até a impaciência gerada pela longa duração dessa aprendizagem ou pela obscuridade com que o mestre se exprimia e, mesmo, calava. Fato é que, no início, ele imitava o mestre, observando-o pela exterioridade de seus movimentos, examinando seus gestos até o escrúpulo dos detalhes. No fundo, ele acabava sempre assumindo poses, como se o segredo dessa arte marcial estivesse na mecânica, na pura reprodução técnica. Acreditava que bastava acertar o alvo. Não atinava, ainda, que a conquista dessa arte é acertar o alvo, porém com a condição de atingir uma certa textura espiritual. Essa presença consiste em uma tonalidade de atenção que ultrapassa a condição da percepção banal, a qual supõe espacialmente uma distância entre sujeito e objeto, arqueiro e alvo. É bem possível, é verdade, acertar o alvo através da percepção banal e de estratégias inteligentes que elaboram soluções técnicas eficazes, reproduzindo-as mecanicamente, *sem alma*. Neste caso, tratar-se-ia de mero passatempo ou artesanato. Herrigel, por exemplo, dirigia a sua atenção à posição do dedão no arco, acreditando ter descoberto sagazmente o segredo do mestre. Nada mais distante do espírito do *zen*, que sempre busca a inserção no cerne dos movimentos, aniquilando o fantasma do Eu, elevando-se a planos de consciência superiores, conquistando uma intimidade com as camadas mais profundas do real.

Seria fácil fazer uma comparação entre o bergsonismo e o zen, mas não acreditamos na relevância de comparações dessa natureza – essa facilidade deve ser suspeita. Sabemos que são universos inteiramente díspares, apesar de reverberações mútuas que eventualmente aproximariam um e outro. É o caso, por exemplo, da reação que o zen budismo promoveu contra o intelectualismo ou o formalismo, colocando a inteligência e a linguagem sob o signo da suspeita. Em Bergson o alcance é outro – não há propriamente uma suspeita em relação à eficiência e à legitimidade da inteligência, e sim à sua aplicação inadequada nos territórios do pensamento. Mas não queremos ir mais longe – fato é que a natureza do *Kyudo* impressa nesse exemplo constitui uma boa *analogia*[99] àquilo que Bergson chamou de

[99] Por "analogia" não compreendemos uma operação linguística e intelectual de proporção e comparação, mas um princípio de ressonância vital entre os movimentos. Trataremos da *analogia dinâmica* no último capítulo deste trabalho, seguindo a indicação de David Lapoujade quanto à natureza analógica dos atos de simpatia.

intuição, além do que responde à questão levantada ao final do capítulo anterior. É que essa passagem de um plano de consciência a outro, essa tonalidade de atenção que caracteriza a presença – tudo isso converge ao problema crucial para a estética bergsoniana: o problema da ***tensão***. A tensão é necessariamente um fato espiritual, de modo que é a tensão do espírito que determina sua altura e seu alcance; é ela que instaura uma perspectiva no seio do movimento pela qual o acessamos – ora em maior, ora em menor grau de intensidade. *Um espírito mais tenso acessa camadas mais profundas do real, à medida que mergulha no interior do movimento, coincidindo com sua direção intrínseca, atingindo seu sentido vital.* O arco e a flecha servem como análogos desse problema – não simplesmente porque o arco tensiona a flecha, mas porque o espírito do arqueiro é que tensiona, de modo que a flecha seja disparada como que "*por si só*", sem a intervenção da *consciência diminuída*[100] que nos coloca no plano técnico, na exterioridade do movimento, numa natural defasagem que a inteligência promove em relação ao movente. Sem nenhum ato reflexivo, sem nenhuma dúvida, a flecha é disparada assim como uma fruta madura desprende do galho - essa é, aliás, uma imagem que Bergson subscreve à liberdade[101]. O mestre usa a variação da neve que, acumulada num galho de bambu, escorrega e cai sem que a folha se mexa:

> "[...] Deixe de pensar no disparo!", exclamava o mestre. "Assim não há como evitar o fracasso!"
> "Eu não consigo evitar", repliquei. "A tensão é insuportavelmente dolorosa."
> "Isso acontece porque o senhor não está realmente desprendido de si mesmo... Uma simples folha de bambu pode ensiná-lo. Com o peso da neve ela vai se inclinando aos poucos, até que de repente a neve escorrega e cai, sem que a folha tenha se movido. Como ela, permaneça na maior tensão até que o disparo caia: quando a tensão está no máximo, o tiro tem que cair, tem que desprender-se do arqueiro como a neve da folha, antes mesmo que ele tenha pensado nisso. [...]" [102]

Sabemos que Bergson elaborou uma tese monista do tempo, que consiste no tempo enquanto instauração do plano de imanência no qual uma infinidade de fluxos distintos de duração coexistem[103]. Há, portanto, de um lado a materialidade enquanto tendência a durações mais

[100] É como Bergson chama o mais baixo grau da consciência, beirando a materialidade que é o seu nível mais subjetivo, voltado para a ação iminente e o lucro pessoal a extrair de uma dada situação. *E.C.*, p.258.

[101] "*[...] l'action libre s'en détache à la manière d'un fruit trop mûr."*, *D.I.*, p.132. ("[...] a ação livre se desprende à maneira de uma fruta bem madura"). Tradução nossa.

[102] Eugen Herrigel, *A Arte Cavalheiresca do Arqueiro Zen*, pp. 68-69. Grifo nosso. Eles se referem explicitamente à tensão física do arco, mas implicitamente à tensão espiritual do arqueiro, uma vez que aquela é um caso particular desta.

[103] Sobre a complementariedade do monismo do tempo e o pluralismo das durações, cf. Deleuze, *Bergsonismo*, pp.72-73. Aprofundamos a concepção bergsoniana do tempo na terceira parte do capítulo 6 ("Consistência").

distendidas ou relaxadas, e, de outro lado, a espiritualidade enquanto a das durações mais tensas. Em que consiste essa diferença de ritmo no plano dos seres vivos? Ora, em uma, o movimento é mais intenso; em outra, o movimento é mais extenso. É preciso sempre lembrar que ambas as tendências coexistem no interior de um mesmo ser. Materialmente ou extensivamente, o movimento é deslocamento no espaço (extensão, função animal); espiritualmente, o movimento é evolução, crescimento interno e criação (duração, memória, élan vital). Os minerais, seres materiais, não escapam à imanência do tempo, mas marcam a direção mais forte no sentido inverso, o da matéria pura – as pedras são estáticas, praticamente não evoluem; trata-se de uma evolução impedida ou pelo menos muito rarefeita. Dos vegetais ao homem, passando pelos animais, a vida foi se libertando dos círculos materiais em que se encerrava, como que injetando espírito na matéria, dotando-a de uma consciência cada vez mais livre[104]. Torpor, instinto e inteligência são as três direções da natureza. O homem seria o suprassumo desse movimento, não pela sua virtude moral e intelectual, mas porque, nele, a consciência pode alcançar sua maior amplitude ao destacar-se em graus variáveis do seu vínculo com a atenção à vida. Nos vegetais, ela dormita (torpor); nos animais, ela adere à ação (instinto); no homem, ela pode também ser presa à ação e se efetuar parcialmente (inteligência), ou desvincular-se da ação e se efetuar plenamente (intuição). Torna-se, de certo modo, *translúcida*, de modo que o homem pode *ver diretamente*, sem apegar-se a interesses de ordem prática e subjetiva. Aliás, essa contemplação é, ela mesma, criação, uma vez que não há distância entre o sujeito da contemplação e o objeto da contemplação; é como se a vida se visse a si mesma, "visão direta do espírito pelo espírito"[105], e esse ato de visão converte-se imediatamente em criação e novidade - eis o que Bergson chamou de *intuição, que seria a quarta direção da natureza, a mais plena e radical, pois faz a natureza coincidir com a sua naturância*. Por ela, o homem se torna, ele mesmo, *Natureza* – eis o artista. No limite, seria antinatural, pois perverte o próprio equilíbrio orgânico a que a natureza condena os seres vivos. Por isso a

[104] "[...] Em resumo, é como se uma imensa corrente de consciência, na qual se interpenetrassem virtualidades de todo tipo, tivesse atravessado a matéria para impulsioná-la rumo à organização e para torná-la, embora ela seja a própria necessidade, um instrumento de liberdade. Mas a consciência quase foi apanhada na armadilha. A matéria enrola-se em torno dela, curva-a a seu próprio automatismo, entorpece-a em sua própria inconsciência.", *E.C.*, p.19.

[105] "[...] Essa visão direta do espírito pelo espírito é a função principal da intuição, tal como a compreendemos.", *P.M.*, p.45.

filosofia intuitiva *faz violência ao espírito*[106]. Por isso também a intuição não é constante; por isso ela não configura uma faculdade, como a inteligência.

O homem é antes de tudo um ser vivo, e uma filosofia profunda não pode partir do homem para pensar a vida; ao contrário, ela tem que partir da vida para engendrar o homem. Esse é o sentido mais profundo de "*primum vivere*", lema bergsoniano. É o que Bergson faz, especialmente em "*A Evolução Criadora*", lançando um olhar sobre as diversas ciências, principalmente a biologia e suas teorias da evolução. Não cabe a nós, aqui nesse trabalho, destrinchar as linhas mestras de sua filosofia da natureza. Queremos apenas lembrar que o homem é um ser vivo – o que, em matéria de filosofia, facilmente se ignora[107] - e enquanto tal é condicionado. A condição dos seres vivos é, grosso modo, a de lutar pela sobrevivência; de conservar o seu organismo. No caso dos animais, entre os quais o homem se inclui, sua sobrevivência depende de uma atividade, precisamente porque ele é móvel – ele se desloca no espaço para capturar a preza ou para fugir do predador[108]. Fraco em instinto, o homem difere dos animais pelo excedente de inteligência, que possibilita a ele fabricar instrumentos (a tecnologia é um instrumento inorgânico que prolonga o corpo humano), constituir uma linguagem (comunicação, informação) e, assim, romper com o determinismo que espreita a natureza, sendo capaz de uma atividade cada vez mais indeterminada e imprevisível. *O homem é o único ser vivo capaz de criar, ou seja, de se desviar da própria espécie, superando a esfera da inteligência que constitui a sua humanidade*. Ainda assim, é raro que ele aprofunde a sua própria duração, sua singularíssima essência; é raro que ele alcance a tensão necessária à criação. Isso se passa porque ele está preso nas malhas da ação, o que promove uma espécie de distensão contínua que define a condição humana e sua moralidade[109]. Se Nietzsche diz que a característica mais marcante do homem é a preguiça,[110] não é porque ele não age; ao contrário, é porque

---

[106] "*[...] fazer violência ao espírito, escalar de volta a inclinação natural da inteligência. Mas tal é precisamente o papel da filosofia.*", *E.C.*, p.32.

[107] *P.M.*, p.3.

[108] A criação do olho em animais de espécies e de reinos diferentes marca essa passagem, e seria prova de uma certa *intenção* ou *direção* impressas na evolução da vida. *E.C.*, pp.76-79.

[109] É verdade que Bergson não trata a ação como o grau mínimo de tensão; este se relaciona, antes, com o sonho. Ou seja, para agir é necessária alguma tensão. Porém, a tensão adequada à ação tampouco é superlativa; nada tem a ver com a tensão necessária à criação, por exemplo. Neste trabalho, às vezes nos referiremos à ação como distensa, porque partimos da perspectiva da criação. *Ver adiante nota 113.*

[110] "*Schopenhauer como educador*", pp.3-5. Nietzsche refere-se nessa passagem ao comodismo das opiniões e do medo que se manifesta no espírito de rebanho; à preguiça como traço da moralidade.

sua ação é pouco tensa, demasiado extensa. Sempre tendendo a constituir hábitos, mecanizando o espírito, o homem se separa de sua *vontade profunda*, à medida que se distancia do élan. É preciso um esforço ativo para ultrapassar a sua condição e contrafazer essa tendência natural que espreita o homem em particular e os seres vivos em geral: *o automatismo*. Pela inteligência pura ele jamais se elevaria acima de sua humanidade – se é justo ela que determina a sua condição! Aliás, é reinserindo-nos no élan de nosso mais profundo querer que nos tornamos imediatamente criadores, coincidindo com o impulso vital, passando por sobre a defasagem que separa o humano do vital. Assim,

> Seria preciso que a faculdade de ver, voltando-se e torcendo-se sobre si mesma, se tornasse uma só e mesma coisa que o ato de querer. Esforço doloroso, que podemos despender bruscamente violentando a natureza, mas não sustentar para além de alguns instantes. [111].

Como unir o *ver* e o *querer*? Libertando a percepção de seu vínculo com a ação; saltando para além da esfera da inteligência humana; conquistando uma visão direta do espírito, eis a *translucidez* de que falávamos, "[...] pois da inteligência não passaremos nunca para a intuição"[112]. Ao contrário do que parece, não veríamos a "coisa em si" *objetivamente*, tampouco veríamos uma coisa subjetivamente; precisamente, nem veríamos "coisas". *Entraríamos intuitivamente no absoluto de um movimento, como um olho incrustado no movimento*. Para alcançar essa perspectiva intrínseca, é preciso fazer violência ao olho, à percepção; é preciso conquistar o terceiro olho, visão que o movimento instaura como uma pura consciência. "[...] É preciso, aqui, procurar ver para ver e não mais para agir. Então o Absoluto se revela muito perto de nós e, até certo ponto, em nós."[113] É pela penetração recíproca das durações que as intensidades virtuais são liberadas.

Porém, o homem é um ser covarde e teme o imprevisível. Ele se encerra em si mesmo, afunda em seus próprios hábitos, transforma a vida em um grande hábito, como se ela, ao modo de um espelho, o refletisse, prolongando-o como seu apêndice. *Estabilidade* – eis o que o homem busca para si. Por isso aprofunda os círculos do hábito e da inteligência,

---

[111] *E.C.*, pp.258-260. *Querer* não é algo que parte de uma vontade pessoal. É, aqui, outra maneira de dizer expressão de vitalidade, quando o élan nos embala e nos lança adiante num ato criador. *Vontade*, para Bergson, não é um ato voluntário, apesar de ele às vezes se expressar assim; é, antes, a coincidência entre o pessoal e o vital, de modo que o pessoal não represente um obstáculo para o vital. Livre afluxo de energia vital: *desejo*. Exprime a latitude de potência criadora em um ser.

[112] *E.C.*, p.290.

[113] *Ibidem*. p.323.

rodopiando em torno de si como uma mosca ao redor de uma lâmpada. A doença humana pode ser definida pela *depressão da vontade*, como se ele se fechasse a tal ponto que o sopro vital não mais o alcançasse. Sua consciência se comprime, função de sua vitalidade diminuída, de modo que ele se apequena entre os estreitos limites de sua subjetividade. Sem energia para reencontrar a vida nele mesmo, no fundo inumano de sua duração por onde ele se misturaria às outras, ele aumenta a crosta que o isola da vida, tornando-o algo como a sociabilidade em pessoa. Espraia-se na superfície subjetiva, que é socialmente funcional e vantajosa, esquecido de sua íntima vitalidade, por onde a vida corre anonimamente, extrapolando seus contornos que o reduzem a um indivíduo localizado, a um sujeito determinado por uma série de atributos. Ilha dentro de uma ilha, império dentro de um império, sua potência vital é enfraquecida à medida que se separa de sua própria duração, como se a vida não mais circulasse em suas veias. Ele já não é capaz de sentir na pele aquela *circulação ilimitada* de que fala Henry Miller[114], o regime afetivo superior por onde o infinito se infiltra em nossas veias: *o aberto*. Se de fato nunca nos separamos de nossa duração, de direito isso é um fato. Mas em que consiste isso precisamente? A tensão se diz do espírito, ou seja, da memória. Como bem aponta Deleuze, a memória e a vontade são, no bergsonismo, uma só e mesma função, e só um ser dotado de memória é capaz de se desviar do seu passado e secretar o novo[115]. É necessário, pois, lançar um olhar sobre a concepção bergsoniana da memória.

A cada passo que se dá a memória inteira está presente. Nem mesmo as patologias cerebrais são capazes de extinguir a memória, uma vez que ela se conserva em si, e não no cérebro[116]. O que é prejudicado não é a memória, e sim os mecanismos que possibilitam seu prolongamento motor. Assim, ainda que alguém seja incapaz de se lembrar de algo, por mais especial ou banal que o fato seja, isso não afeta a memória, que continua inabalável em seu incessante movimento de acumulação e autoconservação. É por isso que a nossa memória é

[114] Um efeito que o amor restabelece ao corpo. *A sabedoria do coração*, p. 40.

[115] Bergsonismo, p.139.

[116] "Uma vez que o passado aumenta incessantemente, também se conserva indefinidamente. A memória, como procuramos prová-lo, não é uma faculdade de classificar recordações em uma gaveta ou de inscrevê-las em um registro. Não há registro, não há gaveta, não há aqui, propriamente falando, sequer uma faculdade, pois uma faculdade se exerce intermitentemente, quando quer ou quando pode, ao passo que o amontoamento do passado sobre o passado prossegue sem trégua. Na verdade, o passado conserva-se por si mesmo, automaticamente. Inteiro, sem dúvida, ele nos segue a todo instante [...]", *E.C.* p.5. Grifo nosso.

contínua e indivisível[117]. Em qualquer ato, nossa memória inteira se imiscui, qualificando-o segundo a sua contração. Entretanto, a memória é sempre contraída de maneira ora mais tensa, ora mais distendida. *A textura do real é determinada em função do grau de tensão da memória*. Ou seja, mesmo quando agimos de maneira banal, nossa memória não se ausenta de nossa duração, pelo menos não de fato. O que acontece é que nossa duração é contraída sob a medida da ação, ou seja, a memória inteira é comprimida em uma redução adequada ao interesse que uma situação representa e à exigência sensório-motora que a atividade coloca para o indivíduo. Ora, Bergson nos diz que a memória é virtualmente repetida indefinidas vezes em diversos graus de contração, do mais material e comprimido ao mais amplo e espiritual. Trata-se de vários circuitos engendrados pela memória que, de acordo com o interesse na ação, fariam a duração oscilar entre os dois extremos da vida psíquica normal do homem – *a vigília e o sonho*. Portanto, a variação comum de tensão da vida psíquica que configura o estado de "normalidade" do ponto de vista social consiste numa diferença de grau relativamente pequena, sendo que o peso maior está sempre do lado da vigília[118]. Há aí, no máximo, uma pequena diferença de tensão entre a vigília e o sonho, mas essa diferença de grau ainda não é capaz de gerar uma diferença de natureza[119]. Como indica Beatriz Antunes, vigília e sonho são "*[...] bordas simetricamente opostas do mesmo dispositivo*".[120] Isso se dá porque entre a vigília e o sonho a diferença está apenas no interesse que a ação representa para o indivíduo – quanto mais ele se desliga do presente sensório-motor, mais ele invade o passado, ou melhor, mais o passado o invade, e de maneira mais nuançada, mais colorida, mais "pessoal"[121]. O homem prático, ou *homo faber*, é o *impulsivo*, sempre pronto a agir, a reagir; sua percepção é tão estreita quanto a sua

[117] A divisão assume duas naturezas; pode ser quantitativa ou qualitativa. A memória é quantitativamente indivisível, sob pena de ser pulverizada em lembranças destacadas e justapostas (redução psicoativa). Por outro lado, a memória é qualitativamente divisível, como o tempo, o que a faz mudar de natureza e a modificar o aspecto do todo (memória cósmica; criação)

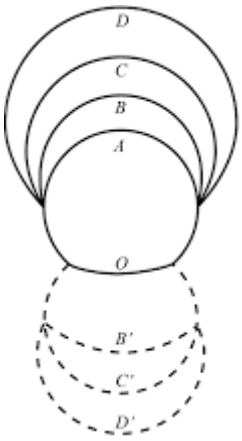
[118] Quando Bergson diz que na vigília a tensão é maior que no sonho, que ganha em extensão, ele se refere à tensão que liga a atenção à ação, ou seja, ao que ele chamou de "atenção à vida" – não à tensão espiritual, tal como tratamos neste trabalho e de que Bergson também trata. É preciso estar atento ao uso do termo "tensão" na obra de Bergson, que ora é usado no sentido pleno e espiritual, ora é usado relativamente à tensão que liga a atenção à ação. Os sentidos são absolutamente opostos.

[119] "[...] O sonho é a vida mental integral menos o esforço de concentração. [...]", *E.E.*, p.104. E também: "O eu que sonha é um eu distraído, que se relaxa. As lembranças que melhor se harmonizam com ele são as lembranças de distração, que não portam a marca do esforço.", *Ibidem*. p.107.

[120] Ana Beatriz Antunes Gomes, *Bergson e a criação artística*, p.141.

[121] É o termo que Bergson usa, mas não estritamente no sentido psicológico. Veremos no capítulo seguinte que o pessoal e o impessoal coincidem numa certa altura.

memória é canalizada à ação, movendo-se praticamente apenas dentro do regime da atualidade. Já o *sonhador* tem pouco senso prático, deixa-se embalar pelas lembranças por bel prazer, deixando-as preencher o intervalo que opera um corte sobre o presente. Sua percepção é mais colorida, uma vez que sua memória, liberta do vínculo com a ação, engendra circuitos perceptivos mais amplos e densos, envolvendo a percepção na virtualidade do passado. Antes de concluir qualquer coisa a respeito, leiamos uma passagem capital de *Matéria e Memória,* de extrema importância para a elaboração das direções deste trabalho:



Desses diferentes círculos de memória, que estudaremos em detalhe mais adiante, o mais restrito, A, é o mais próximo à percepção imediata. Contém apenas o próprio objeto O e a imagem consecutiva que volta para cobri-lo. Atrás dele os círculos B, C e D, cada vez maiores, correspondem a esforços crescentes de expansão intelectual. É a totalidade da memória, conforme veremos, que entra em cada um desses circuitos, já que a memória está sempre presente; mas essa memória, que sua elasticidade permite dilatar indefinidamente, reflete sobre o objeto um número crescente de coisas sugeridas – ora os detalhes do próprio objeto, ora detalhes concomitantes capazes de ajudar a esclarecê-lo. Assim, após ter reconstituído o objeto percebido, à maneira de um todo independente, reconstituímos com ele as condições cada vez mais longínquas com as quais forma um sistema. Chamamos B', C' e D' essas causas de profundidade crescente, situadas atrás do objeto, e virtualmente dadas com o próprio objeto. Vemos que o progresso da atenção tem por efeito criar de novo, não apenas o objeto percebido, mas os sistemas cada vez mais vastos aos quais ele pode se associar; de sorte que, à medida que os círculos B, C e D representam uma expansão mais alta da memória, sua reflexão atinge em B', C' e D' camadas mais profundas da realidade.

A mesma vida psicológica seria portanto repetida um número indefinido de vezes, nos estágios sucessivos da memória, e o mesmo ato do espírito poderia ser desempenhado em muitas alturas diferentes. No esforço de atenção, o espírito se dá sempre por inteiro, mas se simplifica ou se complica conforme o nível que escolhe para realizar suas evoluções. Em geral é a percepção presente que determina a orientação de nosso espírito; mas, conforme o grau de tensão que o nosso espírito adota, conforme a altura onde se coloca, essa percepção desenvolve em nós um número maior ou menor de lembranças-imagens.

Em outras palavras, enfim, as lembranças pessoais, exatamente localizadas, e cuja série desenharia o curso de nossa existência passada, constituem, reunidas, o último e maior invólucro de nossa memória. Essencialmente fugazes, elas só se materializam por acaso, seja porque uma determinação acidentalmente precisa de nossa atitude corporal as atraia, seja porque uma indeterminação acidentalmente precisa de nossa atitude corporal as atraia, seja porque a indeterminação mesma dessa atitude deixe o campo livre ao capricho de sua manifestação. Mas esse invólucro extremo se comprime e se repete em círculos interiores e concêntricos, os quais, mais restritos, contêm as mesmas lembranças diminuídas, cada vez mais afastadas de sua forma pessoal e original, cada vez mais capazes, em sua banalidade, de se aplicar à percepção presente e de determiná-la à maneira de uma espécie englobando o indivíduo. Chega um momento em que a lembrança assim reduzida se encaixa tão bem na percepção presente que não se saberia dizer onde a percepção acaba, onde a lembrança começa. Nesse momento preciso, a memória, em vez de fazer aparecer e desaparecer caprichosamente suas representações, se pauta pelo detalhe dos movimentos corporais.

> Mas, à medida que essas lembranças se aproximam mais do movimento e por isso da percepção exterior, a operação da memória adquire uma importância prática maior. As imagens passadas, reproduzidas tais e quais com todos os seus detalhes, e inclusive com sua coloração afetiva, são as imagens do devaneio ou do sonho; o que chamamos agir é precisamente fazer com que essa memória se contraia ou, antes, se aguce cada vez mais, até apresentar apenas o fio de sua lâmina à experiência onde irá penetrar.[122].

Neste que é o segundo capítulo de *Matéria e Memória*, Bergson analisa o fenômeno do reconhecimento, uma vez que é um território privilegiado para observar a efetuação psicoativa da memória no presente. Ele distingue dois tipos de reconhecimento – o *automático* e o *atento*. O primeiro é automático porque não é intencional; trata-se de uma inflexão motora da memória, por exemplo, o reconhecimento instantâneo de algo que modifica a atitude do nosso corpo, fazendo-o esboçar uma ação iminente e convidando-o a reagir de maneira habitual. Se não fosse assim, se nosso corpo não esboçasse reações motoras idênticas entre si a um mesmo estímulo, teríamos que reaprender a cada vez do zero a mesma técnica, reconstituir a cada vez do zero mecanismos motores complexos. Nem é preciso dizer que, nesse mundo sem memória, nenhuma ação seria realizável. Trata-se de uma memória inscrita no corpo, na qual o passado sobrevive em mecanismos motores cada vez mais numerosos e variados, multiplicando o repertório de reações a um mesmo estímulo. Nessa contração, a memória e a percepção se tornam praticamente indiscerníveis, sendo este o círculo mais estreito da memória e, por isso, o mais fraco circuito perceptivo. Aqui, o passado serve ao futuro, sendo canalizado à ação iminente que nosso corpo esboça ao redor de si. Estamos em *A – O*, no círculo da percepção instantânea e no regime do atual, no grau mais baixo e relaxado do espírito. Já o reconhecimento atento consiste num ato voluntário ou intencional, por ocasião de uma situação que exige uma lembrança para iluminá-la ou completá-la utilmente. As imagens-lembranças vêm recobrir determinado objeto com vistas à iluminação ou à resolução de um dilema prático, indo procurar no passado a resposta adequada e mais vantajosa a um tipo de situação. Para isso, instalamo-nos no Passado em geral para depois psicologizá-lo, selecionando a lembrança conveniente entre as tantas que se insinuam[123]. O presente servirá de molde no qual a lembrança deverá se inserir – a

[122] *M.M.*, pp.119-121. Grifo nosso.

[123] É no passado em si (ontológico) que nos instalamos no Ser, e não no passado "para nós", dividido em lembranças (psicológico). Diz Deleuze: "Colocamo-nos inicialmente, diz Bergson, no passado em geral: o que ele assim descreve é o salto na ontologia. Saltamos realmente no ser, no ser em si, no ser em si do passado. Trata-se de sair da psicologia; trata-se de uma Memória imemorial ou ontológica. É somente em seguida, uma vez dado o salto, que a lembrança vai ganhar pouco a pouco uma existência psicológica [...] uma encarnação, uma "psicologização".", in *Bergsonismo*, p.48.

seleção das lembranças-imagens tem como lastro o interesse que a ação representa para o indivíduo e a utilidade que ele poderá dela extrair. Nessa contração da memória, já discernimos algum trabalho do espírito, ainda que num grau bastante inferior, uma vez que se trata de um ato voluntário e ainda está canalizada ao presente, à sua efetivação psicomotora[124]. Porém, essa redução da memória já não é aquela do corpo, mecânica e habitual, que extrai semelhanças e se move no domínio do universal e do genérico; ela colore os dados da percepção, conferindo-lhes alguma densidade virtual da memória, discernindo alguma diferença, ainda que um baixo grau da diferença. Se a memória é conservada integralmente até a minúcia daqueles detalhes que acreditaríamos esquecidos, por outro lado ela não é efetivada em toda a sua nuance. Como adiantamos, é a tensão do espírito que decidirá a respeito da intensidade de contração da memória e, portanto, do alcance de sua nuance. Estamos ora em *B – B'*, ora em *C-C'* ou *D-D'*, a depender unicamente da tensão espiritual e do *quantum* de intervalo habitado, de indeterminação e do adiamento da resposta motora. Diríamos que, no limite desse esquema, em *D-D'* se encontra o *sonhador*, enquanto que em *A-O*, o *impulsivo* e, entre eles, uma gradação que vai de um a outro e que caracteriza a faixa de variação normal da psique humana. Entretanto, os fenômenos de reconhecimento são circunscritos ao plano da ação, razão pela qual a memória é contraída de maneira bastante estreita. Assim, a variação entre *A-O* e *D-D'* talvez não diga respeito ao sonhador, cuja lembrança não aderiria a um objeto; antes, seria ela mesma - a lembrança - o próprio objeto. Assim, teríamos que situar o puro sonhador em apenas um lado desse esquema, de algum modo apenas no plano virtual da memória, sem o lastro da percepção. Ora, eis justamente o que se passa no sonho...[125] Assim, "[...] Para saber evocar o passado sob forma de imagens, é preciso poder abstrair-se da ação presente, é preciso saber dar valor ao inútil, é preciso querer sonhar."[126]

Na nossa existência, oscilamos entre o sonho e a vigília, passando por várias gradações e tons mentais num mesmo dia. Dizíamos anteriormente que, de fato, nunca nos

[124] E os atos voluntários só são livres em algum grau; o ato livre por excelência ou maximal implode toda volição e arbítrio.

[125] Se bem que Bergson indica que a percepção não está completamente excluída do regime dos sonhos – por isso, o latido insistente de um cão, os pés descobertos, a sensação do calor, a posição em que se está deitado, a incidência da luz, poderiam interferir na seleção das imagens do sonho. Mas, certamente, essa seleção é bastante genérica, imprime uma direção geral que não escolhe as imagens a dedo; uma espécie de moldura, portanto. "*No sono natural, nossos sentidos não estão de modo algum fechados para as impressões externas. [...] é com sensação real que fabricamos sonho.*", *E.E.*, p.92. O capítulo inteiro "*O Sonho*" trata dessa relação por várias vias.

[126] *M.M.*, p.90.

separamos de nossa duração, ou seja, de nossa memória; mas de direito isso ocorre. A razão agora está clara. É que a memória se repete integralmente e indefinidas vezes em diversos planos; em cada plano a totalidade da memória se contrai. Os vários planos não correspondem, aliás, às regiões ou compartimentos em que determinadas lembranças estariam arquivadas; ao contrário, é a memória inteira que se repete virtualmente em infinitas contrações[127]. Assim, quanto mais a memória estiver atrelada à ação, mais comprimida e descolorida ela se efetuará, até o ponto extremo em que ela se confundirá com a percepção. Aí, estamos de direito separados de nossa duração, de nossa memória, o que não quer dizer que ela esteja de fato ausente ou fragmentada. Por outro lado, quanto mais a memória estiver desligada da ação, mais intensamente as lembranças insistirão em jorrar sobre os dados da percepção ou saltar à atenção; ora recobrindo os objetos com o seu lençol virtual, ora pipocando à atenção do indivíduo, conservando as diferenças particulares de seus detalhes, seus contornos únicos e irrepetíveis. *Quanto aos planos da memória ou da consciência, cada um deles corresponde a um grau de tensão, sendo que uma tensão relativamente baixa nos mantém em um só e mesmo tom vital, na planície de ação, quando não se rarefaz na planície do sonho; quanto mais alta a tensão, mais atravessamos diversos planos de consciência verticalmente, acessando camadas mais profundas do real.*

Isso é evidente: quanto mais estamos submersos na ação, mais a nossa percepção se estreita, de modo que muitas coisas passam batidas, sem se destacarem do fundo indistinto no qual elas se retraem quando representam alguma utilidade para nossa atividade. Se, por exemplo, elejo a Lagoa Rodrigo de Freitas para me exercitar, preocupado que estou em otimizar meu desempenho e meus índices de saúde física, a cadeia de montanhas, todo o manto verde que recobre os morros e orla as águas, as quais refletem toda a paisagem, as luzes douradas dos postes e o céu estrelado – tudo isso ainda é percebido, porém de maneira tão extensa quanto descolorida. É que o exercício aprisiona a atenção num só nível, mantendo o espírito num só plano – o mais extenso e atual, sempre atento aos estímulos circundantes. Aqui, nada chega a afetar de maneira profunda; nada é propriamente *individuado*[128]. Se, por outro lado, elejo a Lagoa para um passeio, sem nenhum

[127] Sobre o problema da repetição em Bergson, Deleuze estabelece uma distinção entre a repetição física e a repetição psíquica, uma sendo atual e produtora de eventos materiais estáveis e previsíveis; a outra, virtual, produtora de novidade. *Bergsonismo*, p.51.

[128] Quanto à noção da individuação, que Bergson não elevou ao nível de conceito, recomendamos a última seção do segundo capítulo da tese de Beatriz Antunes, em cujas páginas ela aplica a noção de individuação ao bergsonismo, tanto à criação dos seres vivos quanto à criação das obras de arte. Também esta passagem: "*[...] o personagem extremo do impulsivo ou autômato, como Bergson coloca, o qual viveria constantemente no*

compromisso prático, de repente isso propicia outras disposições do espírito; pelo menos tendencialmente, uma vez que tudo, afinal, depende do tom vital em que o espírito se coloca. Assim, poder-se-ia contemplar propriamente a paisagem, entrando em seus diversos fluxos microscópicos, como no marulho sutil das águas, nos múltiplos cantos dos pássaros, na intensidade das cores, na sensação do vento e, metafisicamente, nos *fluxos infrascópicos*, como se acessássemos a alma da paisagem, indo além da observação extensiva, além dos dados sensíveis da percepção[129]. Não rumo à eternidade, espaço sem tempo e estado da mais pura indiferença em relação ao sensível, mas rumo à singularidade expressiva que inclui o sensível de maneira inextricável, assim como a expressão envolve os seus conteúdos. Atingiríamos, aí, no sentido deleuzeano, as *sensações imperceptíveis* como puros *sentidos estéticos*, pura expressividade. É verdade que Deleuze atribui a sensação às artes, mas nós acreditamos que o efeito estético se encontra também fora das artes[130], e essa parece ser também a postura de Bergson[131]. Atingiríamos, portanto, o aspecto do todo; a sua coloração interna; a sua expressividade. Para entrar em contato com a alma da paisagem, iríamos além dos seus atributos extensivos ou seus objetos particulares – um certo *abstracionismo*[132] é necessário para alcançar os sentidos virtuais, sem que isso implique em transcendência. Vamos além da mera observação, que sempre olha para o estado de coisas atual, incapaz de

---

presente puro e encenaria toda sua existência sem conferir individualidade a nenhum acontecimento.", *Bergson e a criação artística*, p.148.

[129] É sabido que muitos filósofos incluíam a caminhada solitária como um componente inalienável do processo de pensamento. É o caso de Aristóteles, o peripatético (*peripatein = passear; conversar caminhando);* é o caso dos medievais, "*que pensavam na sola do pé*", segundo expressão de Ortega y Gasset; é o caso de Rousseau, caminhante solitário das montanhas, do passeio cotidiano de Kant, e inclusive de Nietzsche. Cf. a respeito da caminhada como um exercício espiritual, o interessante livro "*Caminhar: uma filosofia*", de Frédéric Gros.

[130] Assunto que abordaremos no quinto capítulo, bem como no começo do sexto.

[131] Bergson trata da arte e dos artistas em passagens brilhantes, mas ele não dá primazia ou exclusividade às artes no seio da vida. Em seu último livro, por exemplo, ele explora as figuras do santo, do místico e do herói. No entanto, ainda que ele não dedique um livro ou mesmo sequer um capítulo exclusivamente à arte, implicitamente ela ganha ainda mais força no bergsonismo. Evidentemente, uma filosofia que tem por problema central o da criação jamais negligenciaria ou diminuiria a arte. Bergson indica que a criação de uma obra de arte é o ato livre por excelência, maximal, ainda que haja outros atos livres fora do âmbito da arte. Se a liberdade assume graus e certos atos são mais livres que outros, é lícito colocar que a arte é o maior grau da liberdade que o homem pode experimentar. Exploraremos esse problema mais a fundo com a devida profundidade e em sua devida hora.

[132] Mais uma indicação perspicaz de nosso orientador prof. Ivair Coelho Lisboa: *abstrato*, não certamente no sentido em que Bergson utiliza esse termo, como uma abstração lógica, característica das ideias gerais, do universal, etc. O abstracionismo, aqui, se diz do virtual não-organizado, não determinado em tal ou tal coisa, mas como sentido movente que organiza, distribui as linhas que os seres desenharão no plano atual-concreto. Em suma, *concreto* se diz do atual, do *já feito*; *abstrato*, do virtual puro, do *em se fazendo*.

atravessar outros planos de consciência e passar a outros tons vitais[133]. Incapaz de romper a casca fina, porém resistente, do atual para invadir a vida mesma que é infinita, menos por conter um sem-número de exemplares vivos em sua superfície horizontal do que pela profundidade virtual que adensa a ponta do iceberg, dotando-a de uma vida insondável. Quando ouvimos uma música, por exemplo, não a ouvimos de um só golpe; ela se desenvolve e evolui a cada nota. Mas é o todo que ouvimos a cada fase da evolução, um todo modificado a cada acréscimo de nota, a cada ínfima ondulação qualitativa, a cada *voleio* de sua duração, de modo que a multiplicidade das notas não contraria a unidade da música. É como se espreitássemos a cada momento sua alma, graças a um esforço da atenção que consiste em uma entrega radical ao seu movimento. Aliás, quanto à natureza desse esforço, Bergson diz que a função da atenção é a de tornar a percepção mais intensa e destacar seus detalhes[134]. Aliás, o problema da atenção é central no bergsonismo, pois a natureza de sua contração exprime distintos territórios espirituais e atinge diferentes texturas do real[135]. Se relaxarmos a tensão da escuta ou a intensidade da entrega, a música se dispersa, se esparge em notas destacadas do todo movente, mantendo a fluidez e o desenho de suas frases, claro, mas de maneira descolorida e indiferente, coincidindo com sua métrica, ou seja, suas quantidades espaciais[136]. Há uma articulação sutil entre a multiplicidade das partes e a unidade do todo, sem o que nada guardaria sua expressividade própria, sua *alma*. Essa articulação se dá exatamente porque o plano do atual e o plano do virtual não são realidades à parte, separadas uma da outra; há uma continuidade que os liga, que prolonga o virtual em atual, sem o que não haveria mobilidade, evolução e novidade no mundo. No fundo, a vida é essencialmente virtual, e o atual não passa do grau mais baixo do virtual...

---

[133] "Acontece que o grau de esforço implicado numa atividade do espírito corresponde à quantidade de planos de consciência atravessados. Quanto menor a multiplicidade dos tons mentais aos quais um objeto é submetido, mais fácil pode ser sua rememoração; não obstante, menor é seu sentido vital, mais próximo está da pura articulação habitual." Ana Beatriz Antunes Gomes, *Bergson e a criação artística*, pp. 157-158.

[134] Ela consistiria numa certa intensificação do estado "intelectual". *M.M.*, pp.112-113. "Intelectual" aqui é imbuído de um sentido preciso, precisamente o mesmo com que Bergson trata o problema do processo de criação no capítulo "*O Esforço Intelectual*", in *E.E.*. Nesse texto, ele coloca outro efeito da atenção: senão a intensificação da imagem, pelo menos o fato de torná-la mais distinta, como que destacando-a do fundo indistinto que caracterizaria, antes de tudo, um falso devir, um devir irreal ou artificial e sem duração. *E.E.*, p.173.

[135] Em uma carta, Bergson diz: "*[...] quanto mais reflito sobre a questão, mais convencido fico de que a vida é, de ponta a ponta, um fenômeno de atenção*." Carta a William James, datada de 06 de janeiro de 1903. *Apud* "*Os Pensadores – Bergson*", p.4.

[136] Aí, a música está a um passo de virar trilha sonora ou faixa de elevador...

Voltemos à passagem de Bergson após esse breve parêntese. Nela, lemos que *um mesmo ato do espírito poderia ser desempenhado em muitas alturas diferentes*. Se é assim, não é pela exterioridade do ato que atingiremos sua diferença pura; atos que a nível explícito se assemelham podem implicitamente diferir: *a singularidade intrínseca não se traduz em semelhança externa*. Em outro lugar, Bergson diz que o trabalho do espírito é "[...] a misteriosa operação pela qual o mesmo órgão, percebendo no mesmo ambiente o mesmo objeto, descobre aí um número crescente de coisas."[137]. Como poderíamos extrair de algo mais do que aquilo que ele contém? [138] Eis a atividade própria ao espírito. Essas passagens são capitais para este trabalho, pois elas colocam o fato espiritual de saída. Ora, do contrário, seria necessário partir da horizontalidade da experiência, como se ela se desse em um só plano. Assim, os atos que se equivalessem exteriormente equivaler-se-iam igualmente em seu interior – afinal, todo formalismo parte disso; equivale tudo no invólucro, na aparência, sem se dar conta de que a diferença que percebem é tão-somente relativa e genérica. A liberdade, tomada de um ponto de vista formal, seria facilmente alcançada, aliás, seria dada; bastaria fazer algo excepcional, como por exemplo escrever um livro ou viajar. Como se escrever um livro ou viajar fossem *alguma coisa*, como se detivessem em si alguma verdade por trás da qual vigesse alguma estrutura; como se atos que se equivalem pelo exterior fossem iguais ou semelhantes em seu interior. *Mas a extensão da experiência não legisla sobre a intensidade da experimentação!* Que tipo de confusão não surgiria a respeito do problema da liberdade, por exemplo? O que Bergson chamou de *ato livre* jamais poderia ser compreendido sem a presença vertical dos planos, níveis ou camadas virtuais; sem a presença da memória. Fato é que podemos experimentar uma mesma situação em diferentes tons vitais. Ora, basta pensar naquilo que dizíamos antes a respeito do impulsivo e do sonhador como dois tipos extremos entre os quais oscilamos[139]. Se, ao lermos um livro, adotarmos a postura do impulsivo, não há dúvidas de que a leitura será indiferente, uma vez que jamais atingiria o plano movente dos sentidos que arrastam as palavras umas atrás das outras. A postura do sonhador também não bastaria, uma vez que, para atingir o campo virtual da problemática, é preciso atingir os circuitos intuitivos e atravessar planos de consciência, o que supõe uma tensão da qual o sonhador não é capaz. Isso vale para

[137] *M.M.*, p.114.

[138] *E.E.*, pp.20-21.

[139] Entre ambos se situa o bom senso ou o senso prático. *M.M.* p. 179. Porém, Bergson também lembra que ter bom senso é muito fatigante... *E.E.* p.102.

qualquer ato criador; qualquer ato que exija de nós uma *presença*. É por isso que Bergson diz:

> O que caracteriza o homem de ação é a prontidão com que convoca em auxílio de uma sensação dada todas as lembranças a ela relacionadas; mas é também a barreira insuperável que encontram nele ao se apresentarem ao limiar da consciência as lembranças inúteis ou indiferentes. Viver no presente puro, responder a uma excitação através de uma reação imediata que a prolonga, é próprio de um animal inferior: o homem que procede assim é um impulsivo. Mas não está melhor adaptado à ação aquele que vive no passado por mero prazer, e no qual as lembranças emergem à luz da consciência sem proveito para a situação atual: este não é mais um impulsivo, mas um sonhador."[140]

E, em outro lugar, ele diz:

> Devemos observar primeiro que geralmente o sonho não cria nada. [...] De fato, acredito que, quando o espírito cria, quando faz o esforço que a composição de uma obra ou a solução de um problema exige, não há sono – pelo menos a parte do espírito que trabalha não é a mesma que sonha; ela prossegue, no subconsciente, uma busca que não tem influência sobre o sonho e que só se manifesta no despertar.[141]

Bergson conclui, portanto, que o impulsivo e o sonhador são incapazes de criar. Aliás, a criação não é a negação da ação como um todo; consiste em uma atividade de outra natureza que a ação banal. Ou seja, não basta tão-somente desinteressar-se da ação para criar, como Bergson às vezes parece indicar em relação ao artista[142]. Senão, não haveria diferença entre o louco e o artista – ambos estariam compreendidos na figura do sonhador. Mas o processo vital que ocorre no corpo do artista é de outra ordem; acontece em outro tom vital – é uma tensão superior de sua duração que o faz concentrar a sua atenção, atravessando planos de consciência, engendrando circuitos perceptivos mais densos que o conduzem ao invisível e à liberdade metafísica[143]. Por isso Bergson diz, com todas as letras,

---

[140] *M.M.*, p.179. Grifo nosso.

[141] *E.E.*, pp.92-93.

[142] Sempre que ele trata o artista como aquele que vê mais, justamente porque se desinteressa da ação. Por exemplo: "Notemos que o artista sempre passou por um "idealista". Entende-se com isso que ele está menos preocupado do que nós com o lado positivo e material da vida. É, no sentido próprio da palavra, um "distraído". Por que consegue ele, sendo mais desprendido da realidade, ver nela mais coisas? Isso seria incompreensível, caso a visão que temos ordinariamente dos objetos exteriores e de nós mesmos não fosse uma visão que nosso apego à realidade, nossa necessidade de viver e de agir, nos levou a estreitar e a esvaziar. De fato, não seria difícil mostrar que, quanto mais estamos preocupados em viver, tanto menos estamos inclinados a contemplar, e que as necessidades da ação tendem a limitar o campo da visão. [...]", *P.M.*, pp.156-157.

[143] Não é ao artista que Bergson se refere nesta passagem, mas isso vale igualmente, uma vez que o artista seria justamente aquele cuja intensidade de vida seria a mais elevada: "[...] A maior ou menor tensão de sua

que não há sono na criação, e que o sonho nada cria. De fato, ele só afirma isso numa conferência que deu em 1901, intitulada "*O Sonho*", cinco anos após o lançamento de "*Matéria e Memória*", de 1896, livro em que ainda não havia clareza em relação a esse ponto, fazendo por vezes parecer que o artista estaria do lado do sonhador; afinal, é o sonhador aquele que mergulha no virtual. Mas isso ainda não basta para criar, eis a descoberta de Bergson ao longo de sua aventura filosófica. De certo modo, os sentidos já estavam colocados: entre a vigília e o sonho, a diferença é a atenção à vida, de modo que o sonho reproduz as mesmas faculdades da vigília, porém sem o esforço de concentração, sem a tensão apropriada à atividade. O processo de criação é também ação, porém de outra natureza, de modo que a criação produz uma *conversão* na natureza da ação. N*o ato de criação, o espírito rompe com os círculos psicológicos normais do homem*. Bergson, de fato, não chega a tratar explicitamente do papel da memória no ato de criação; o exemplo do cone invertido só serve para ilustrar o funcionamento da memória voltada para a ação ou para o sonho, das figuras do impulsivo e do sonhador, extremos entre os quais a maioria dos homens oscila. Diríamos que Bergson não desenvolveu a *psicogênese do artista*, mas ele a elaborou implicitamente – senão, como ele teria chegado à concepção dos atos livres? E, além deles, aos problemas relativos à personalidade? Mas, se Bergson não chegou a fazê-lo, Beatriz Antunes esticou as cordas que ele deixou frouxas:

> Costumamos aproximar a lógica do sonho da riqueza da novidade artística, enquanto que para criar pede-se um grau bastante tenso de atenção (mais contraído até do que qualquer ação ordinária), arrastando-se consigo uma despersonalização que difere por natureza da banalidade motora. Se a vida psicológica comum da memória oscila entre esses dois limites – a vida dos sonhos e a ação sensório-motora puras – a vitalidade que se expressa por uma continuidade criadora deve remeter a alguma pressão que, ou rompe esses limites, ou os subsome e os redireciona.[144]

E ainda:

> Atinge-se, na verdade, uma contração excessiva da memória psicológica, abarcando-a pela sua força virtual. Essa tensão é capaz de mudar a natureza da ação, pois o todo implicado se divide qualitativamente, se diferencia e reinventa cada uma de suas partes ao ser atravessado por um impulso de ordem vital. Em tese, eis a única possibilidade de o atual tornar-se adequado ao virtual.[145]

duração, que no fundo exprime sua maior ou menor intensidade de vida, determina assim tanto a força de concentração de sua percepção quanto o grau de sua liberdade.", *M.M.*, p.247. Grifo nosso.

[144] *Bergson e a criação artística*, p.149.

[145] *Ibidem*. p.151

Rasgando o tecido psicológico em que se movia, o espírito criador supera a sua própria humanidade. Aí, a totalidade da memória em tensão superlativa se derrama sobre o presente, tornando-o um *presente intenso*, o que é algo absolutamente insólito. Eis os atos livres – raros, porém decisivos.

> Na verdade, seria preciso uma contração violenta do espírito para apanhar o passado que escapa e empurrá-lo, compacto e indiviso, num presente que ele criará ao nele se inserir. Os raros momentos em que isso acontece caracterizam uma das duas formas daquilo que Bergson chama de ato livre.[146]

Nesse sentido, podemos dizer que o criador acessa uma memória cósmica que atualiza num só ato todos os graus da liberdade, gerando uma alegria excessiva pela qual ele supera a si mesmo e se torna divino. Essa memória impessoal é, num certo sentido, uma *memória amnésica* – com isso queremos dizer que por "memória" não se deve entender que o artista se lembra de alguma coisa, algum evento do passado, como se pescasse uma lembrança; ao contrário, sua memória está presente por inteiro sem que ela se desfaça em lembranças distintas como as que o sonhador contempla. *Antes de termos uma memória repleta de lembranças do passado, somos secreções da memória do futuro!* O artista é, pois, *esquecido de si*; seu poder contraente é superior, dado o grau superlativo de tensão que sua atenção atinge. Portanto, nada mais distante do ato criador do que a aleatória rememoração do passado... O que acontece é que a totalidade de sua memória, violentamente contraída, se verte sobre o presente, intensificando-o e tornando-o adequado ao passado, constituindo uma continuidade criadora entre o virtual e o atual. É como se cada movimento atual respondesse à exigência de um movimento virtual que lhe imprime um viés, assim como cada pincelada de um pintor obedece a uma lógica a um só tempo insondável e indefinível que extrai da multiplicidade progressiva de pinceladas a unidade expressiva da pintura, dificilmente entrevista ao início do processo. Nesse estágio, atinge-se aquilo que chamamos previamente de *presença*, o que supõe a ausência do sujeito... Enquanto o sujeito é apenas adequado ao presente ativo, *a presença é a invasão do virtual no atual*, como a explosão vulcânica converte o magma em lava que, antes de se solidificar, ainda guarda o calor do subterrâneo. *A presença é, portanto, a invasão do eu profundo ao eu superficial, fazendo-os coincidirem num livre afluxo de energia que se reverte em ação criadora – eis o levante das profundezas! Para atingir esse tom vital, como dissemos, é necessário atingir uma tensão superlativa do espírito que o faça extrair de si, pela expansividade radical do desejo e da*

[146] *Ibidem*.

vitalidade, mais do que ele contém, arrastando todos os traços visíveis e invisíveis de sua existência numa correnteza de criação.

No fundo, trata-se de uma intensificação vital que se passa no corpo do artista. Mas será apenas no corpo do artista? Ou será que o artista é o transbordamento dessa direção vital, que pode se efetuar plenamente para além do artista, como se todos tivéssemos, em maior ou menor grau, *um artista virtual hibernando no fundo de nós mesmos, aguardando apenas a hora oportuna para dar o bote e tomar conta de nossa pessoa?*[147] É verdade que, para muitos, essa hora nunca chega, e ela certamente não depende de um ato voluntário ou de uma decisão; é da ordem de um *arrastão*... Mais determinante do que "*ser ou não ser*" um artista – o que evidentemente é um falso problema! – é exatamente passar por essa conversão espiritual que, aliás, é condição para a gênese do artista. Nela, o equilíbrio da existência humana é invertido, como se a balança que pendia para o lado da vida prática e social agora pendesse para o outro lado, inatual e metafísico. É como se o eu fosse sugado por um eu mais profundo que inadvertidamente tomasse para si as rédeas de sua existência, apesar de o eu superficial ainda tomar decisões e agir praticamente. Mas essas ações e decisões já não seguem mais os caminhos traçados pela moralidade constituída, como o espírito relaxado que se deixa levar pelo naturalismo instituído por ela, segundo o qual bastaria apelar ao repertório de possibilidades armazenadas na tradição de sua cultura; ao contrário, elas serão direcionadas pelo élan que vem das profundezas a instaurar o viés que elas apenas seguirão. O sujeito afunda na inundação do espírito, sendo de alguma maneira apenas seu porta-bandeira, enquanto o samba é a instauração espiritual, sentido imanente que embala os passantes na Avenida. É assim que Borges profundo se deixa viver para que J.L. Borges possa tramar a sua literatura. Produz-se, assim, uma continuidade, um livre afluxo de energia que será revertida em atos livres, de modo que a ação não vai mais servir à conservação do organismo; ao contrário, ela vai obedecer a uma exigência de criação que parte do fundo de um eu anônimo e insondável que é élan. Inevitavelmente, essa nova existência se afastará do regime do bom senso e da moralidade fechada, razão pela qual será mil vezes incompreendida, quando não for mil vezes condenada... Apesar dos equívocos e das injustiças contra a existência desses espíritos poéticos, toda a evolução das sociedades depende estritamente deles, uma vez que é no embalo de uma emoção instaurada que elas

[147] Segundo Lapoujade, "*Ao nível dos dados imediatos, somos todos romancistas, músicos ou pintores*." *Potências do Tempo*, p.49.

avançam em direções inéditas e imprevisíveis[148], instando a sua evolução criadora. Verdadeiros deuses, os artistas são uma espécie à parte – inauguram universos que exprimem toda a potência da vida intensa, sacrificada pela necessidade que legisla sobre os seres vivos e suas sociedades.

Dizíamos que há uma direção vital que aponta para a criação artística, mas colocar-se nela não conduz necessariamente à criação de obras de arte. No fundo da arte discernimos, pois, um outro problema, tão grande quanto, que é o problema da *personalidade*. É não à toa que Bergson diz: "*Pode-se considerar o problema da personalidade como o problema central da filosofia*."[149] Ataquemo-lo, pois!

1.4 **A gênese da intimidade / Persona / Atos livres**

> A arte é a maior tomada de consciência da duração.
>
> *Ana Beatriz Antunes Gomes*

> A vida se me é.
>
> *Clarice Lispector*

> E a nossa civilização não pertence à minha reminiscência.
>
> *Álvaro de Campos*

Costuma-se tratar o problema da personalidade por um viés psicanalítico. Isso invariavelmente conduz a falsas conclusões, porque a análise se aplica aos dados explícitos do eu, tomando o espírito pelo sujeito e atendo-se ao nível superficial no qual uma série de atributos determinaria a essência da pessoa. Essa pegada é aristotélica demais para dar conta da pessoa inteira, trata-a como uma substância fixa com seus predicados. Toma-se a parte pelo Todo, o que é sempre fatal para o pensamento. Presa demais à linguagem e aos maus recortes que o intelecto opera sobre a continuidade do real, a psicanálise raramente sonda a

[148] Ver o que Bergson diz a respeito dos místicos, dos santos e dos heróis em *M.R.*, sobretudo os capítulos 2 e 3.

[149] In *O Problema da Personalidade*, uma série de onze conferências que Bergson proferiu em Estocolmo no ano de 1914 a respeito desse problema. A tradução é de coautoria de Rodrigo Barros Gewehr e Fernando Monegalha, e foi publicada na *Revista Filosófica de Coimbra vol.28 n.56 (2019) ISSN: 0872-0851.*

mobilidade que caracteriza a pessoa como um todo[150], seu crescimento, sua evolução. Para tanto, seria necessário um outro método capaz de efetuar um salto para além da viravolta, foco genético do qual a análise poderia literalmente "descer", engendrando os dados ao invés de partir deles. Já dissemos que esse método é a intuição, e a psicanálise guarda fortemente o hábito intelectual, apontando sempre para estruturas sociais e linguísticas, para arquétipos originários e para jogos de linguagem que sustentariam e delimitariam o fenômeno psicológico, o qual pretensamente equivaleria à totalidade da vida do espírito... *No bergsonismo, o problema da personalidade é uma função do problema da criação*. Façamos desde já uma distinção capital, entre a *pessoalidade* e a *personalidade* – a *pessoa* se adequaria facilmente aos vícios psicanalíticos, uma vez que ela consistiria na redução subjetiva ou ativa da *persona*. Já esta consiste no todo da pessoa, sem reduções[151]. No entanto, é claro que ambas coexistem, sendo análogas das alturas extremas do eu; no limite, somos profundos e superficiais a um só tempo, como vimos. Mas em que consiste a persona? Ela é a vitalidade mesma que corre nas veias da pessoa; é a sua duração pura. Nela, a totalidade do passado é condensada em presença, dividindo-se *qualitativamente* e, portanto, mudando e crescendo, secretando novidades[152]. Ela é o eu mais vivo, esse que *direciona vitalmente* nossos atos em superfície, imprimindo à pessoa uma maneira própria de agir e de se portar, um princípio de seletividade intrínseca que enquadra a vida de uma maneira absolutamente original. Não só memória, a persona é também vontade:

> A pessoa humana é um ser capaz de retirar de si mais do que efetivamente tem em si mesma [...]. Com um pequeno esforço da vontade, pode-se fazer muito nesse sentido; com um grande esforço da vontade, pode-se fazer indefinidamente. Está nas mãos da pessoa expandir, aumentar, ou até mesmo parcialmente criar a si mesma.[153].

---

[150] 6ª conferência sobre a personalidade.

[151] Mais tecnicamente, a redução subjetiva é uma redução do Todo a uma parte (divisão quantitativa), enquanto o Todo pode também ser reduzido em um outro grau de contração, porém sem se fragmentar em partes (divisão qualitativa); *o todo é sempre irredutível, ainda que o grau de sua contração represente uma redução*. Há aí uma diferença técnica, mas preferimos manter a fluidez dessa passagem e suprimimos essa distinção no corpo do texto.

[152] Todas essas são características do Tempo – o crescimento por si só gera a mudança, uma vez que movimento e mudança são intrínsecos ao Tempo. Pela divisão qualitativa, o todo se desloca, produzindo uma modificação interna. Do Tempo às durações – essas, contrações daquele – esse processo se efetua. A personalidade tem que ser pensada a partir da duração, caso contrário, ela cairá nas rédeas da lógica, como ocorreu em vários sistemas filosóficos. V. 1ª Conferência.

[153] 9ª conferência.

O élan a impele a avançar, como um ímpeto interno que "mede", ou melhor, exprime a sua vitalidade. Vontade, memória, élan e futuro são articulados intimamente no bergsonismo; são a função da vitalidade que corre nas veias do homem. É por isso que, ao contrário, "[...] quando o impulso é insuficiente, ocorre uma adesão ao presente, uma incapacidade para abrir caminho através deste."[154]. Cai-se na impulsividade, característica não do homem, mas dos seres os mais rudimentares como a ameba, movendo-se quase estritamente no regime do atual, ou melhor, na *ditadura do atual*. Aí, a pessoa se ilude e acredita que tudo aquilo sobre o que sua consciência diminuta incide é o todo do real, inclusive que ela mesma é apenas o que ela percebe em si atualmente. Envolvida em uma crosta cada vez mais espessa, presa na armadilha da sociabilidade, esquece-se de si mesma, como se ela se separasse de sua própria duração.

De fato, como sabemos, isso não existe, uma vez que tudo dura; mas, de direito, esse fenômeno é real e caracteriza a moralidade humana. Enfim, em que consiste esse descolamento da própria duração? A pessoa se encerra em um círculo que desenha uma interioridade-em-si, isolada do resto, e do outro lado uma exterioridade-em-si, seu negativo. Ilhada, a pessoa se torna o rei absoluto de seu Império irreal, fabricando algo monstruoso que é o Ego inflado. Blinda-se para tudo aquilo que não infla o seu Ego, para tudo aquilo que não se reverta em lucro pessoal; seus olhos nada veem senão a si mesma, como se o mundo inteiro não passasse de um apêndice seu, a sombra de seu interior obscurantista. Aqui pode parecer exagero, mas estamos descrevendo o grau máximo de alienação, que pode assumir vários graus; essa é a descrição de um extremo, que produz o tipo do *alienado*, que se caracteriza menos pela falta de consciência coletiva do que pela incapacidade de ser afetado, uma vez que se separa da própria duração. O alienado e o impulsivo são tipos que se casam; se é que não constituem ambos um só e mesmo tipo. Mas é verdade que a alienação pode se efetuar em graus mais baixos – sua repercussão é a tendência a congelar o impulso nas formas que ele desenha atualmente, prendendo-se, pois, às formas como se elas contivessem alguma verdade ou dissessem respeito à própria vitalidade, o que não passa de autoengano e superstição. É provável que uma pessoa se torne supersticiosa à medida que se separa de sua própria duração, sua verdadeira vitalidade. Aliás, na boca de muitos crentes, "Deus" não passa de uma palavra, e muitas vezes de um mero reflexo do Ego... Para entrar

[154] *Ibidem*. Aqui, Bergson refere-se ao fenômeno conhecido por *psicastenia* ou extenuação, em que o espírito indeciso reluta em agir. Essas indecisões são fruto de uma diminuição do ímpeto interior, ou seja, da vitalidade, de modo que a duração se rarefaz. Mas não precisamos restringir isso aos casos patológicos; isso se estende à própria normalidade, definida como uma depressão da vontade, como já indicamos anteriormente.

em contato com o divino, é necessário um impulso místico que só é possível através da inserção na duração profunda e na mais radical dissipação do Ego. Talvez, arriscamos, a sensação mística do divino seja o próprio contato de si consigo mesmo, fundo em que coincide com o vital – [autoconsciência do Tempo: Eu = Vida = Criação][155]. Assim, teríamos que a sensação mística de união com o todo, segundo Bergson expressa em amor, seria, no fundo, de natureza estética. Aliás, o que representa a alienação não é a distância da sociabilidade; é a própria sociabilidade, que ora enferruja o espírito, ora é enquadrada por ele. No primeiro caso, trata-se da moral fechada; no outro, da moral aberta. E nós sabemos que, entre uma e outra, "[...] A diferença é de tom vital."[156]. O fechado se destaca da mobilidade; sua essência é o repouso[157]. É por isso que a pessoa se descola da sua duração, não sendo mais do que o seu congelamento em hábitos motores e intelectuais. O aberto exprime outro regime, no qual a pessoa é reinserida "em seu elemento", ou melhor, em seu *élan*. Ao contrário do outro regime no qual uma interioridade absoluta se destacava do todo, a persona se move na abertura pela qual o todo, digamos, se imiscui em modo de movimento. Absolutamente nada na natureza se isola em sistemas fechados[158]; apenas a inteligência humana encerra aquilo que a natureza deixou em aberto. Aliás, tanto cientificamente quanto moralmente. No entanto, as linhas abstratas da natureza não desenham indivíduos isolados[159]; pela abertura, interior e exterior não se apartam; um não se isola do outro. *Não há interioridade e exterioridade absolutas – há uma continuidade porosa que solidariza ambas, tornando-as não substâncias apartadas e de outra natureza, mas modulações de uma só e mesma natureza. É por isso que a persona está em contato com a mobilidade universal e só pode ser pensada em termos de duração.*

Existe um ponto ou uma altura em que o pessoal e o impessoal coincidem. Essa é a dimensão da personalidade, em que o psicológico e o ontológico se confundem, uma vez que este engendra aquele e aquele se torna adequado a este. Há um livre afluxo entre o '*para*

[155] A propósito, lemos em Unamuno uma menção a um místico do século XII: "*Hugo de São Vitor [...] dizia que subir a Deus era entrar em si mesmo, e não só entrar em si, mas ultrapassar a si mesmo, no mais adentro – **in intimis etiam seipsum transire** -, de certo modo inefável, em que o mais íntimo é o mais próximo, o supremo e eterno. E através de mim mesmo, trespassando-me, chego ao Deus de minha Espanha nesta experiência do desterro*." Miguel de Unamuno, in "*Como se faz uma novela*", p.94 (inscrição de Domingo, 3-VII).

[156] *M.R.*, p.57. Tradução nossa.

[157] *Ibidem*. p.56.

[158] *E.C.*, p.40.

[159] "[...] o próprio indivíduo não é suficientemente independente, suficientemente isolado do resto, para que possamos conceder-lhe um "princípio vital" próprio.", *E.C.*, p.47.

mim' e o '*em si*', em que o primeiro não se destaca do segundo para se isolar em uma interioridade fechada; ambos convergem como numa colisão intergaláctica. *Aquilo que é mais impessoal se torna o mais próprio, e aquilo que é mais pessoal é apropriado pelo impulso criador, pelo élan de uma supraconsciência que envolve o presente no manto do passado impessoal*. Essa coincidência entre o pessoal e o impessoal, que de alguma maneira torna a natureza inteira "pessoal" e nossa natureza interna "impessoal", se dá através de uma conversão praticamente mística, necessariamente estética, pela qual despertamos para nosso eu profundo, ou melhor, o fundo vital de nós mesmos. Eis a *gênese da intimidade*, a grande e talvez a mais difícil descoberta espiritual[160]. É evidente que descobrir a intimidade nada tem a ver com a lida com coisas miúdas, com um monólogo "com os próprios botões" ou com cenas domésticas – tudo isso ainda é da ordem do pessoal. Nada impede que o íntimo aconteça em meio a uma cena doméstica, mas, se isso se der, o que houver de propriamente doméstico se recobrirá de um estrangeirismo envolvente. Eis as cenas eternizadas pelo pincel de Vermeer – extensivamente costumam ser cenas domésticas, mas intensivamente elas são *a-tópicas*, de modo que as leis espaciais que localizam em uma cozinha a mulher vertendo leite em um recipiente são rompidas pela intensidade que a atravessa e a *desenraiza*[161]. Seja no ato de verter o leite em um recipiente, de ler ou de escrever uma carta, atos singelos e solitários, Vermeer situa suas mulheres sempre ao pé de uma janela, que assume duas dimensões complementares em suas cenas, uma física e outra metafísica, respectivamente: 1) a de deixar entrar a luz e 2) a de dobrar o interior doméstico ao Fora[162]. Ou seja, as janelas são o dispositivo que transmuta o interior em cósmico, e a estranha luminosidade que impregna o ambiente como um todo é a personagem principal nos quadros de Vermeer. Tanto o interior doméstico se dobra ao Fora, quanto o interior subjetivo das mulheres se converte em um interior cósmico – *cosmogênese da intimidade.* A janela enquadra a luz divina que recobre a coisa familiar com uma pátina de infinito, de modo que

[160] Lembremos: quando dizemos 'espiritual', não remetemos a nenhuma transcendência pela qual recairíamos em alguma verdade formal ou mesmo em algum conteúdo essencial ocultos que seriam algo como um "segredo da vida"; nada disso! Trata-se da descoberta de uma textura vital que se faz na própria pele, aprofundando-a: descobrir-se um eu anterior a todas as suas determinações subjetivas – um eu impessoal e indeterminado que é muito mais amplo do que uma identidade constituída, e que está muito mais próximo de um rasqueado de guitarra ou dos sons inarticulados da natureza do que da civilização humana.

[161] Recomendamos fortemente a belíssima passagem que Beatriz Antunes dedica à obra de Vermeer em sua tese, in "*Bergson e a criação artística*", pp.51-52.

[162] Optamos pela maiúscula para discernir entre "o lado de fora" ou o exterior espacial e o conceito de Fora tal como Deleuze o elaborou, muito mais próximo do conceito de "abertura" do que a sua significação espacial inscrita na língua.

tudo se torna expressivo, dotando o todo de um encantamento impessoal. Vermeer à parte, nessa dimensão íntima já não se sabe discernir entre o que é pessoal e o que é impessoal; a pessoa passa por uma despersonalização que a afasta de sua interioridade subjetiva e a instala no seio de uma mobilidade impessoal e estética, abrindo-a para uma vida ampla e anônima – trata-se da conversão da interioridade. O Fora incrustado no interior como o seu *lado do avesso* instaura uma interioridade cósmica, de modo que o mais impessoal será sentido como o mais íntimo. Não é um processo dessa natureza que levou Rimbaud à descoberta intuitiva de si enquanto outrem ("*Moi c'est un autre*.")? E a metafísica Clarice Lispector à descoberta do 'mim' do eu, o *it* anônimo, dimensão inumana do eu, enfim, o processo vital pelo qual se opera a "*transmutação de mim em mim mesma*"[163]?

> Enfim, enfim quebrara-se realmente o meu invólucro, e sem limite eu era. Por não ser, eu era. Até o fim daquilo que eu não era, eu era. O que não sou eu, eu sou. Tudo estará em mim, se eu não for; pois "eu" é apenas um dos espasmos instantâneos do mundo. Minha vida não tem sentido apenas humano, é muito maior – é tão maior que, em relação ao humano, não tem sentido. Da organização que era maior que eu, eu só havia até então percebido os fragmentos. Mas agora, eu era muito menos que humana – e só realizaria o meu destino especificamente humano se me entregasse, como estava me entregando, ao que já não era eu, ao que já é inumano.[164]

É também o que levou Bergson à descoberta intuitiva da duração; antes de sermos sujeitos, somos durações – no fundo do eu não há eu... Descoberta de "[...] uma parte oculta de nós mesmos, o que se poderia chamar de elemento trágico da nossa personalidade."[165], diz Bergson a respeito do processo que a arte desencadeia, no caso, a arte dramática:

> Temos essa impressão ao sairmos de um belo drama. O que nos interessou não foi tanto aquilo que nos contaram acerca de outra pessoa quanto aquilo que nos fizeram entrever de nós, todo um mundo confuso de coisas vagas que gostariam de ter sido, e que, para nossa felicidade, não foram. Parece também ter sido lançado em nós um apelo a lembranças atávicas infinitamente antigas, tão profundas, tão estranhas à nossa vida atual, que essa vida se nos mostra durante alguns instantes como algo irreal ou convencional, cuja aprendizagem será preciso renovar. É portanto uma realidade mais profunda que o drama foi buscar debaixo de aquisições mais úteis, e essa arte tem o mesmo objeto que as outras.[166]

---

[163] "*A Paixão segundo G.H.*", p.126.

[164] *Ibidem*. p.134.

[165] "*R.*", p.120.

[166] *Ibidem*.

Para alcançar essa realidade mais profunda, *o elemento trágico da nossa personalidade*, a intuição é necessária. Ela nos insere de imediato na mobilidade do real, no plano dos sentidos. Só aí é que atingimos a persona, o todo movente da pessoa. Enganar-se-ia quem achasse que a personalidade é imutável ou imóvel – ela jamais congelaria em uma forma. Dinâmica, ela se modifica ao longo do processo, mudando continuamente sua coloração interna, seu aspecto. A personalidade é, no fundo, a dupla-expressão total da memória e da vontade, ou seja, da intensidade com que o passado se contrai e da força do impulso vital.

Ora, como não ver que a criação artística supõe a personalidade como sua condição ou seu processo mesmo? Em dois sentidos, pelo menos: 1) o artista é aquele que, por um processo de transfiguração, se descobre impessoal. Ele descobre um 'si mesmo' ou um 'mim' que resiste à esfera da pressurização social, inibidora de tudo o que é profundo, movente e vital. Esse 'mim' anônimo é a fonte de todo ato livre e criador; é nele que gestam as obras de arte, é nele que corre o élan irresistível, é ele que se apaixona. É essa continuidade ou indiscernibilidade entre o eu e o mim que chamamos de *gênese da intimidade*, conversão da interioridade subjetiva em cósmica, ampliação do espírito a ponto de se confundir com a própria vida em sua essência naturante. Consiste menos em um genérico "sentimento de união com o todo do universo" do que em certa qualidade afetiva em que tudo se amplia – aquilo que é invisível ganha relevo, aquilo que é inútil ganha relevância; tudo se torna mais impactante, justamente porque nos atinge em uma altura impessoal, ou seja, diretamente, de duração para duração sem passar pela mediação da moldura subjetiva. O artista é aquele que, por um excesso de vitalidade, perfaz esse processo e se transfigura, acessando outros níveis de realidade, indo além da esfera subjetiva que tudo reduz ao cliché, ao familiar, ao útil e agradável.[167] E 2) a personalidade está impressa no estilo do artista, no charme de alguém como a *marca impessoal da pessoa*, presente no

[167] Entretanto, isso não quer dizer que os artistas sejam desprovidos de pessoalidade. Aliás, há muitos artistas que pessoalmente nos espantariam à primeira vista pela sua aparente normalidade, ou então pelo traço exagerado de sua sociabilidade – não há regras. Mas é fácil deixar-se enganar por esse traço a respeito da natureza da criação: se um criador se apresenta de maneira banal ou até mesmo vulgar, não é dessa mesma fonte que ele bebe ao criar. É como se ativasse diferentes territórios do espírito, suas diferentes alturas. Num momento de descontração, de repente a sua pessoa é convocada. Essa pessoa pode assumir diversas, infinitas texturas, sem que haja alguma regra. De repente, até mesmo os momentos de descontração sejam uma fase intrínseca ao processo de criação. Inclusive, é possível que o mundo social seja o elemento de sua criação, refletindo-se em seus conteúdos, como vemos na obra de muitos artistas. Mas ainda aí, no ato de criação – de uma verdadeira obra de arte - o artista eleva-se às profundezas de sua interioridade impessoal, tornando-se íntimo do inominável. Essa nota se fez necessária para não se idealizar o artista, e também para não esperar dele uma atitude moral qualquer, e muito menos exigi-la. A pessoalidade do artista é justamente o que não importa para a perspectiva da criação.

maneirismo de cada espírito. Ela influi diretamente na *seletividade* própria a cada um, e consiste num enquadramento da própria vida, como se a persona fosse, ela mesma, uma obra de arte da natureza ou do tempo, gênese de um microuniverso no seio do universo, dado o seu caráter único, síntese de todo o seu passado convergindo na ponta do presente e abrindo o futuro *à sua maneira*[168].

> *Quanto mais tomamos consciência de nosso progresso na pura duração, tanto mais sentimos as diversas partes de nosso ser entrarem umas nas outras e nossa personalidade inteira concentrar-se num ponto, ou melhor, numa ponta que se insere no porvir, encetando-o incessantemente. Nisso consistem a vida e a ação livres.*[169]

É nesse sentido, aliás, que a memória é como uma obra de arte ou, mais precisamente, uma música: é pelo seu crescimento aliado da sua autoconservação que ela se torna a consistência mesma do espírito, uma vez que, irreversível e irrevogável, ela pinta o seu caráter ou a sua personalidade – seu estilo, seu charme, seu maneirismo, sua seletividade, enfim, suas inclinações. "*Percebemos a duração como um curso que não poderíamos subir à contracorrente. É o fundo do nosso ser e, como sentimos perfeitamente, a própria substância das coisas com as quais estamos em comunicação*." [170] Eis o sentido do elemento trágico da personalidade.

Ela impregna a maneira como alguém caminha, fala, olha, escuta; como alguém come, como acende um cigarro, como cala; como ama... Mas a persona abandona esses atos e as maneiras se congelam. Até mesmo no gelo é possível depreender o halo da persona, apesar da pessoa se apropriar de suas maneiras e torná-las habituais. É por isso que esses atos em si não trazem necessariamente a marca da presença, pela qual eles seriam dotados de alma, ou seja, de intensidade. Basicamente, a personalidade se imiscui até mesmo nos atos os mais banais, na maneira como cada um os faz; quanto mais ela se infunde nos atos, mais originais e únicos eles serão; quanto mais ausente deles, mais indiferentes e genéricos serão. Isso quer dizer o seguinte: *o ato mais banal pode ser envolvido em uma névoa estética*. É possível que a natureza inteira esteja co-implicada no gesto simples de acender um cigarro, como se ela estivesse compacta entre os dedos. No fundo, trata-se de um

---

[168] "*Bref, nous sommes libres quand nos actes émanent de notre personalité entière, quand ils l'expriment, quand ils ont avec elle cette indéfinissable ressemblance qu'on trouve parfois entre l'oeuvre et l'artiste.", D.I.* p. 129.

[169] *E.C.* p.219.

[170] *Ibidem*. p.43.

problema de atenção, de tensão – o ato livre é consequência da explosão da vontade; da expansão do desejo. É por isso que, na chama acesa do cigarro e na dança envolvente de sua fumaça, nosso ser inteiro pode se condensar por um ato de contemplação ativa. Ou então, pode cair no mero círculo habitual, o que é o destino mais provável. Afinal, tudo depende da presença, ou seja, da tensão espiritual que é a expressão direta de um ***poder contraente***. O mais trivial pode ganhar alcance estético, pode se elevar à qualidade de vital. Isso não é um subjetivismo ou um idealismo de alguma ordem, apesar de que "[...] se poderia dizer, sem brincar de modo algum com o sentido das palavras, que o realismo está na obra quando o idealismo está na alma, e que é só graças à idealidade que tomamos contato com a realidade"[171]. Não é tampouco romantismo, se bem que a inspiração romântica intuía isso, como sugere este fragmento de Novalis:

> O mundo precisa ser romantizado. Assim reencontrasse o sentido originário. Romantizar nada é, senão uma potenciação qualitativa. O si-mesmo inferior é identificado com um si-mesmo melhor nessa operação. Assim como nós mesmos somos uma tal série potencial qualitativa. Essa operação é ainda totalmente desconhecida. Na medida em que dou ao comum um sentido elevado, ao costumeiro um aspecto misterioso, ao conhecido a dignidade do desconhecido, ao finito um brilho infinito, eu o romantizo.[...][172].

O espírito é o princípio de ampliação; é retirar de si mais do que contém; é extrair muito do pouco. Ora, o Cinema, esse Grande Espírito, nos dá testemunho disso. O grande Wong Kar Wai, diretor dos filmes belos, sabe como ninguém filmar a intensidade que a presença confere a cada mínimo ato: os olhares, o silêncio, o erotismo não estritamente sexual, tudo isso elevado *à flor da pele*, na tensão do amor. A bela valsa de "*Amor à flor da pele*" amplia a intensidade da paixão que envolve os amantes, e o recurso à técnica de slow-motion aplicada em algumas cenas exprime a ruptura com o tempo habitual, contido nos relógios de "*Dias Selvagens*", no qual o tic-tac constante é sempre contrastante com a duração indivisível e não-espacial do amor. Seus filmes são sempre impactantes pelo

---

[171] "*R.*", p. 118. Não levar ao pé da letra e tomar o bergsonismo como um idealismo ou um realismo, o que seria evidentemente absurdo, uma vez que Bergson puxa o tapete tanto de um, quanto de outro, denunciando o pressuposto comum a ambos ("*perceber = conhecer"*). Ao dizer isso, Bergson de certa forma provoca ambas as correntes, mas ao mesmo tempo alude a algo muito verdadeiro e que somos capazes de compreender pelo que já se expôs até aqui neste trabalho. Grosso modo: o real muda de textura em função do tom vital em que o espírito se coloca através de seu poder contraente. Isso quando a realidade não é tomada pelo lado material e objetivo, ou seja, útil, que representa o interesse de um sujeito ativo - o que se chama banalmente de "realidade" não passa de uma redução grosseira do real em função da necessidade prática dos indivíduos em particular e da convenção utilitária da sociedade em geral. De todo modo, na passagem anterior a esse trecho, Bergson define a idealidade como uma certa *imaterialidade de vida*, um *desinteresse na utilidade* que permite ao artista uma visão direta do real.

[172] Novalis, *Polen; in Fragmentos I e II;* fragmento 105, p. 129 . Grifo nosso.

excesso que sua imagem condensa, inclusive no excesso das personagens, cheias de silêncio e distância metafísica, razão pela qual o amor acontece de maneira infinitamente intensa, ainda que ele não passe do plano dos afetos ao plano dos fatos. As personagens de Wong Kar Wai são testemunhas e cúmplices do Amor, da vida profunda que só emerge quando se rompe com a crosta social que envelopa a existência humana e constrange o espírito. Elas conhecem bem a intimidade, e é por isso que se movem no silêncio, à meia luz, sem que nada abale essa textura espiritual. Nas cenas de reunião familiar, por exemplo, o olhar dos amantes se encontra, tornando-os cúmplices, porque não habitam o mesmo tempo que os outros, apesar de habitarem o mesmo espaço. Quando ela se levanta para ir buscar algo e passa por trás dele, o *slow-motion* capta a intensidade que rompe com o tempo cronológico, e como que produz uma *radiografia do espírito,* verdadeira *fotografia do infinito* que individua o acontecimento amoroso, tornando-o mais real e irreversível, arrastando ambos ao vértice da paixão. Qual a natureza desse encontro? Afinal, foi amor à primeira vista, sem que um soubesse qualquer coisa do outro – nem nome, nem ocupação, nem história... Ao mesmo tempo não havia ali um impulso de natureza estritamente sexual. No fundo, deu-se um encontro imediato, como se seus espíritos se consubstanciassem numa incontornável fusão. A intensidade da sensação que os envolveu só foi possível pela sua interioridade cósmica, distância na qual os afetos invadem de maneira mais pura e radical, porque imediatos. A presença impessoal instaura a abertura em que ambos habitam, prontos a se colocarem na tensão que individua os acontecimentos, altura em que o fato é atravessado pela transversal do afeto e se transforma em Acontecimento. É pela presença dessa textura vital que uma cena de Wong Kar Wai é tão impactante, e dá provas de que o simples ato de acender um cigarro pode ser um êxtase.

Fato é que apenas a persona se apaixona. O circuito afetivo radical acontece na profundidade do eu, lá onde estamos atrelados à vida e à sua mobilidade. Quem está preso à pessoalidade não se apaixona verdadeiramente, pois o amor é por essência impessoal, como toda direção vital. Todo ato livre emana da pessoa inteira, ou seja, da persona – apaixonar-se é um ato livre, e é difícil conceber um ato mais livre. No entanto, poucas vezes nos apaixonamos ao longo da vida – uma vez já é raro... É da alma inteira que os atos livres emanam[173], e é por isso que eles são raros[174]. Eles englobam a pessoa inteira, e aí está

[173] *D.I.* , p.125.

[174] "*Ainsi entendus, les actes libres sont rares, même de la part de ceux qui ont le plus coutume de s'observer eux mêmes et de raisonner sur ce qu'ils font*." *Ibidem*. p.126.

portanto o traço de união entre a personalidade e o ato livre – aquela se infiltra neste e, quanto mais o "*eu fundamental*" deixar a sua marca no ato, mais este será livre. No entanto, no seio do eu fundamental forma-se um "*eu parasita*" que toma posse dele, e "[...] *é assim que muitos vivem e morrem sem ter conhecido a verdadeira liberdade*."[175]. Essa é uma das raras passagens em que Bergson deixa à vista sua veia nietzschiana, quando normalmente ele parece mais "democrático" ou "diplomático". Mas isso é aparência, pois uma coisa é o nível explícito; outra coisa é o alcance dos sentidos implícitos e, aqui, Bergson é radicalmente antidemocrático, apesar de sua elegância[176]. De todo modo, essa frase sugere o que vimos dizendo ao longo do trabalho. O ato só é livre na medida da vitalidade impressa nele. O que nos conduz ao seguinte: nenhum ato é livre em si mesmo, enquanto forma. Por isso é que Bergson evita falar em "liberdade" como um substantivo, e prefere o adjetivo para caracterizar a sua qualidade. Normalmente, os filósofos sempre apontavam para a liberdade como algo dado, fazendo-a recair de alguma maneira na moral – livre seria o sujeito que atualizasse tais ou quais atributos, categorias e imperativos. Exemplos: O homem é livre porque é animal racional; o homem é livre porque é um ser moral; o homem é livre porque é dotado de livre arbítrio. Ou seja, ele seria instantaneamente livre por seus atributos, que são dados. Isso de Aristóteles a Kant. Radicalmente diferente é a concepção da liberdade em Bergson. É assim que um só e mesmo ato pode ora ser livre, ora não. Lembremos que um mesmo ato pode ser vivido em alturas diferentes, e é em função da altura que o ato será mais ou menos livre. É por aí que a concepção da liberdade se articula com a da vontade e a da memória. Aliás, nada mais distante de ser livre do que o chamado "livre arbítrio". As razões parecem evidentes a essa altura: é que o arbítrio não é tão livre quanto parece. A instância da decisão ou da deliberação de uma consciência reflexiva é uma ilusão de ótica, uma vez que há algo abaixo dela mais verdadeiro e que inclusive direciona a deliberação, de modo que "Nós deliberamos quando a resolução já está feita."[177]. O raciocínio apenas tentará argumentar a favor da direção que já irá seguir, deixando pouca margem para os contra-

[175] *Ibidem*. (Tradução nossa; grifo nosso).

[176] Isso, aliás, não é contraditório com a via pacifista de Bergson na política. O fato de ser contra as guerras e pela paz fazem dele um democrata politicamente, talvez, mas não metafisicamente. Sua filosofia às vezes dá essa impressão pelo rigor com que passa pelas ciências e pelas filosofias, de maneira respeitosa, porém sempre puxando o tapete que as sustenta. Não por desconstrução, mas pela construção de uma filosofia mais consistente, germinada no extracampo da filosofia. É não à toa que Bergson é radicalmente antidialético – o que torna a sua obra tanto mais filosófica. E é também não à toa que ele tem horror, não ao *homo faber*, mas ao *homo loquax*; à "*opinionite*", às disputas entre as escolas filosóficas e à postura crítica em geral.

[177] *D.I.* , p.119.

argumentos, sempre insuficientes. Resta saber se a resolução já tomada está direcionada no sentido criador ou no sentido conservador, o que dependerá diretamente da saúde do espírito. Quando a resolução tomada seguir a direção criadora, a decisão que irá tomar será livre – mas não porque partiu de um Eu racional com seu poder reflexivo e lógico, pois essa deliberação estava a serviço de outra força, em cujo nome a resolução havia sido tomada.

> Nous voulons savoir en vertu de quelle raison nous nous sommes décidés, et nous trouvons que nous nous sommes décidés sans raison. Mais c'est là précisément, dans certains cas, la meilleurre des raisons. Car l'action accomplie n'exprime plus alors telle idée superficielle, presque extérieure à nous, distincte et facile à exprimer: elle répond à l'ensemble de nos aspirations les plus intimes, à cette conception particulière de la vie qui est l'équivalent de toute notre expérience passée, bref, à notre idée personelle du bonheur et de l'honneur.[178]

O livre arbítrio é uma perversão da liberdade enquanto problema, e a reflexão discursiva não passa de uma brincadeira.

Do outro lado dos defensores do livre arbítrio se encontram os deterministas. Bergson nada tem a ver com estes, em cujo sistema, aliás, não sobra espaço para a liberdade. Acreditam que tudo estaria dado, inclusive o futuro estaria dado no presente, de modo que nenhum desvio jamais fosse possível. Mas a sua lógica terá que sempre fazer apelo a um *deus ex machina* que sustente a sua construção. Não percebem o vício intelectual e linguístico que os conduz a essa conclusão, extirpando a liberdade e a criação da face da Terra. Aliás, o problema da liberdade não pode ser colocado do ponto de vista do mecanicismo ou do finalismo, sob pena de ser mal colocado e de gerar uma série de confusões. Ele não se reduz a essa dialética, e suas sutilezas só podem ser alcançadas intuitivamente nas articulações interiores à vida. Assim, chegamos aos atos livres e à sua intrínseca relação com a memória e a vontade, ou seja, com o problema da personalidade. É por isso que eles não são fruto de uma reflexão discursiva; são *espontâneos*, e se destacam de nós "*à maneira de um fruto maduro*"[179]. Nem por isso se tornam caprichosos ou irracionais[180]. Serão passivos? Mas se são passivos, como podem ser livres, se a liberdade é,

---

[178] *Ibidem*. p.128.

[179] *Ibidem*. p.132. Diz Jankélévitch: "*[...] Exhalation d'un parfum, émanation, évolution naturelle, mûrissement, floraison et fructification; tout concourt ici à engloutir l'instant soudain dans l'immanence et dans la continuité d'un Legato."* In *Henri Bergson*, pp.77-78.

[180] Porque eles não partem de uma decisão inteligente entre dois partidos já prontos; eles são secreções da vontade que, "[...] permanecendo ela própria, isto é, evoluindo, desemboca, por via de maturação gradual, em atos que a inteligência poderá resolver indefinidamente em elementos inteligíveis sem nunca consegui-lo completamente: o ato livre é incomensurável com a ideia, e sua "racionalidade" deve definir-se precisamente por essa incomensurabilidade, que permite encontrar nele tanta inteligibilidade quanto quisermos. Tal é o caráter de nossa evolução interior. E tal é, também, sem dúvida, o da evolução da vida.", *E.C.*, p.52.

por definição, o contrário da passividade? É que eles são *passivos à sua maneira*, mas não são fruto de um espírito passivo; é por uma verdadeira atividade espiritual que os atos livres são liberados, de maneira tão passiva quanto a flor ao exalar seu perfume[181]. Lembremos que 'passivo' vem de "*pascio"*; de "*paixão*", e apaixonar-se é o ato livre por excelência, sem deixar margem a qualquer escolha. Trágicas, as paixões sempre foram colocadas como uma passividade e eram submetidas ao regime do corpo, como se o espírito adormecesse. *Ao contrário, apesar de parecer paradoxal, as paixões são ativas, porque supõem essa atividade espiritual que é tensão, intuição, imersão no élan, explosão de desejo; enfim, um vitalismo superior.* Não à toa, no bergsonismo o problema afetivo é central, ainda que Bergson não trate explicitamente disso em grande parte de sua obra. Não há nada mais horrível para nosso filósofo do que a apatia, do que o homem anestesiado, separado de sua duração. É por isso que ele diz: "*Agir livremente é retomar posse de si mesmo, é se reinstalar na duração pura.*"[182]. É apenas nos reconectando com o élan vital através de nossa duração pura que somos intensificados pela vida profunda dos afetos; é aí que podemos nos apaixonar. Eis o sentido de uma estética superior e naturalmente artística, a de reconduzir o homem à intensidade vital que é expansão criadora, retirando-o de sua anestesia (*an-aesthesis*)[183]. *Assim como as paixões são ativas, a atividade prática é passiva – eis o que Bergson nos sugere. Há muito hábito, interesses e indiferença, em suma, déficit de vontade misturados à ação prática, uma vez que ela é governada pela necessidade. E a necessidade é, por definição, o negativo da liberdade – em sua negação, somos apenas "autômatos conscientes", não por sermos conscientes de nosso automatismo, mas porque nossa consciência obedece inconscientemente ao automatismo.*

Despertar o homem de seu sonambulismo ativo, de sua vida extensa para uma vida superior – não seria essa a função da religião? Certamente há aí um caráter religioso, uma vez que se trata de uma conversão interior. Que diferença há, pois, entre a estética e a religião? A diferença está em que o élan religioso é essencialmente estético, de modo que a

---

[181] Diz Lapoujade: "*[...] o ato livre é ativo de toda a passividade acumulada*.", *Potências do Tempo*, p.53.

[182] *D.I.*, p.174.

[183] O termo "*estética*" deriva do grego "*aesthesis*"; é o contrário da anestesia, que indica uma condição de insensibilidade, em que os sentidos nada sentem, como se estivessem desligados. A estética seria o despertar dos sentidos, sua intensificação. Entretanto, isso ainda não diz tudo, uma vez que nossa estética não se resume à dimensão da sensibilidade, aos cinco sentidos; a estética encontra a metafísica, de modo que ela diz respeito mais à vida das Sensações, na concepção deleuzeana da sensação, do que na vida sensível. A sensação consiste num Todo afetivo; é de certo modo insensível, embora seja captável em meio ao sensível. Aqui, estética e metafísica se tornam indiscerníveis.

estética prescinde de toda e qualquer religião, mas é ela que confere às religiões o seu alcance e a sua "eficácia". Não à toa, Bergson aproxima o místico do estético[184]. Mas por que isso se dá? Por que a dimensão estética é *anterior*[185] à religião e também a todas as outras determinações vitais, como às artes, à filosofia, conferindo a todas elas a sua vitalidade? Em suma, a paixão é o pressuposto de toda criação. Chegamos finalmente ao núcleo duro da estética, coração da vida: o problema da emoção.

1.5 **Emoção / Passional**

> A emoção é aquilo que nunca desaparece e que põe em dúvida a própria história.
>
> *Paula Ciruzzi*

> Oh!, o nosso corpo ósseo é revestido de um novo corpo amoroso.
>
> *Artur Rimbaud*

> (...) essa eletrização da alma que é a paixão.
>
> *Henri Bergson*

A emoção é o cerne de toda criação. Não à toa, Bergson diz com todas as letras: "*Criação significa, antes de tudo, emoção.*"[186]. Dizer "emoção criadora" é uma redundância, no fundo, apesar de Bergson o fazer em algumas passagens. A única razão é para discernir entre as suas alturas – como tudo o que é da ordem do espiritual ou do vital, a emoção assume graus de intensidade, podendo ser experimentada em diferentes tons. Em função do tom, sua repercussão terá diferentes alcances, dos circuitos mais amplos aos mais estreitos. Numa passagem que se encontra no início d'*Os Dados Imediatos da Consciência*, ou seja, logo na abertura de sua obra, Bergson distingue as diferentes fases de uma *emoção estética*.

> Com efeito, ora o sentimento sugerido mal chega a interromper o tecido apertado dos fatos psicológicos que compõem a nossa história; ora ele destaca nossa atenção

[184] *M.R.* cap. 2.

[185] Nem lógica, nem cronologicamente; a estética é anterior *metafisicamente*.

[186] *M.R.*, p.42. Tradução nossa.

> desses fatos, porém sem fazer-nos perdê-los de vista; ora, enfim, ele os substitui, nos absorve e açambarca a nossa alma inteira.[187].

Eis aí os diferentes níveis de alcance estético que uma emoção pode provocar[188]. Isso vale para a emoção que circula nas obras de arte, mas também a toda e qualquer emoção; dizer "emoção estética" também é uma redundância, uma vez que *toda emoção é estética*. É o que Lapoujade percebeu: "A emoção assegura a cada experiência sua própria tonalidade, sua "nuance": nesse sentido, ela é sempre imediatamente estética."[189] O seu alcance depende exclusivamente do poder contraente do espírito. No estágio mais raso, a emoção não chega a romper com a malha psicológica na qual se move o sujeito; aqui, portanto, ela se confunde com o *sentimento,* que domestica a emoção nos círculos da pessoalidade, reduzindo-a ao nível do *cliché*. Num segundo estágio, a emoção chega a mobilizar a nossa atenção, mas não o suficiente para mudar a sua natureza, para arrastá-la a outro tom vital – entre esses estágios, a diferença é apenas de grau. Por fim, a grande diferença de natureza: em seu último estágio a emoção atinge a totalidade da nossa pessoa, promovendo uma modificação na persona, absorvendo a nossa atenção e envolvendo nossa alma inteira – já não há nem sequer lembrança de nossa subjetividade! Nisso consiste a emoção plena em sua intensidade criadora. Um mesmo fato é capaz de repercutir em diferentes graus de profundidade, e nenhum fato melhor do que a paixão exprime isso. "[...] Não é verdade que vocês se apercebem de uma paixão profunda, uma vez contraída, quando os mesmos objetos não produzem mais em vocês a mesma impressão? Todas as sensações, todas as vossas ideias parecem ganhar em frescor: é como uma nova infância."[190]. Nessa altura elevada, a emoção é capaz de produzir uma transfiguração, fazendo convergir o interior e o cósmico nessa explosão que é a gênese da intimidade. *Uma nova infância* surge aí, quem sabe *uma eterna infância*... A paixão radical é exatamente a emoção vivida em sua intensidade máxima, e o apaixonado sabe melhor do que ninguém como tudo ganha outro aspecto, outra coloração; como tudo se intensifica e se realça – é como se a natureza mudasse de natureza[191]! O

---

[187] *D.I.* , p.11 Tradução nossa.

[188] Além dos graus de intensidade, a emoção estética também contempla *graus de elevação*, mas estes dizem respeito às obras de arte e serão tratados na devida hora.

[189] *Potências do Tempo*, p.49. Grifo nosso.

[190] *D.I.* , p.6 Tradução nossa.

[191] Expressão direta da natureza diferenciante do tempo.

apaixonado que espreitasse em si mesmo as nuances da transfiguração que a paixão provoca em seu corpo seria um sutil metafísico...

Mas em que consiste propriamente uma emoção? A emoção é um *condensado de intensidade* enrolado em si mesmo como uma pura virtualidade. Bola de fogo virtual, ela não está contida nas coisas; ela tampouco tem conteúdos, uma vez que não é uma coisa, com contornos distintos e uma interioridade. Ao contrário, ela é um *bolsão de intensidade prenhe de direções virtuais*, que envolve as coisas, conferindo-lhes uma coloração afetiva. Assim como a emoção não é uma coisa entre outras, ela tampouco é uma forma, razão pela qual ela é indefinível[192]. Aliás, tudo o que é da alçada da multiplicidade qualitativa, ou seja, da virtualidade, não é formal, uma vez que isso suporia uma espacialidade que inexiste nesse plano. *O que é, aliás, uma forma, senão um contorno sem impulso?* Isso seria precisamente o avesso de uma emoção, a sua negação mesma! *Por outro lado, o que seria o élan, senão um impulso sem contorno?* Eis a natureza da emoção, que nos reinstala no impulso vital. *Nem conteúdo, nem forma, a emoção é a* ***força*** *propulsiva que mobiliza tanto os conteúdos, quanto as formas.* Portanto, ela tem duplo caráter: é a um só tempo envolvente e propulsiva; ao mesmo tempo em que, como a luz, envolve as coisas em uma tonalidade, ela é intrinsecamente uma exigência de criação. Essa natureza criadora da emoção não tem que ser explicada, uma vez que está colocada; àqueles que a negam é que cabe o ônus da prova. Como diria Bergson, o movimento não tem que ser explicado, e sim, a sua interrupção[193]. Lembremos que o virtual já é o movente, fato que está impresso no caráter do élan vital. *Só a emoção radical tem a força para nos reinstalar no élan vital, fazendo-nos coincidir com*

[192] Esteja dito que essas páginas não são uma tentativa de definir a emoção. Isso tampouco nos impede de construir os sentidos com os quais ela se articula. Nisso consiste a essência construtivista das filosofias que não se contentam em dar uma definição formal de algo (caráter lógico), pela qual se anularia o seu dinamismo metafísico; pelo contrário, elas se esforçam para instalar-se no interior da mobilidade de onde irão extrair geneticamente as suas direções intrínsecas (caráter vital) – é daí, desse circuito intuitivo, que o conceito ganha a sua consistência. Não seria esse o diferencial do bergsonismo?

[193] Sabe-se que em Bergson a interrupção da causa equivale à inversão do efeito (*E.C.* p.258). A gênese da matéria consiste na interrupção da tendência oposta, a saber, do Tempo, pois a interrupção é "*[...] uma diminuição de realidade positiva.*" (*Ibidem.* p.229). Assim, a matéria e o intelecto são interrupções do movimento positivo do Tempo. "Com efeito, todas as nossas análises nos mostram na vida um esforço para subir a encosta que a matéria desce. Desse modo, deixam-nos entrever a possibilidade, a necessidade mesmo de um processo inverso ao da materialidade, criador da matéria por sua simples interrupção. [...] com essa imagem de um gesto criador que se desfaz já teremos uma representação mais exata da matéria. E então veremos na atividade vital aquilo que subsiste do movimento direto no movimento invertido, uma realidade que se faz através daquela que se desfaz." (*Ibidem*. p.267, grifo nosso). Entre o espiritual e o material-intelectual, duas tendências inversas e de direções opostas, "[...] passaríamos do primeiro ao segundo por meio de uma inversão, talvez mesmo de uma simples interrupção [...]" (*Ibidem.* p.219). É que, no fundo, o Tempo contém virtualmente a matéria, pois ele encarna a Diferença, de modo que ele se diferencia de si mesmo, gerando a tendência oposta. É nesse exato sentido que a materialidade é o mais baixo grau da Diferença.

nossa própria duração; pela emoção, a vida reencontra-se consigo mesma. A corrente do élan promove uma mudança de direção em nós, fazendo-nos saltar do regime estático (*moral fechada*) ao regime dinâmico (*moral aberta*)[194], no qual o desejo e a vida estão afinados de tal maneira que se dá uma ruptura no círculo fechado que atrela o indivíduo à sociedade. "*Indivíduos e sociedades se condicionam, pois, circularmente. O círculo, almejado pela natureza, foi rompido pelo homem no dia em que ele conseguiu se reinstalar no élan criador, lançando a natureza humana adiante em vez de a deixar pivoteando no lugar.*"[195]. Só a emoção tem a força de romper esse círculo apertado que afunda o homem em uma sociabilidade alienadora; é por um abalo afetivo que ele se reconecta consigo mesmo, ou seja, que ele mergulha a sua vontade na mobilidade real, restaurando à sua duração o compasso de uma verdadeira evolução. Pela inteligência pura, ele perfaria o movimento inverso, uma vez que ela converte o dinâmico em estático, solidificando as ações em coisas[196]. "*É por um excesso de intelectualismo que suspendemos o sentimento a um objeto e que tomamos toda emoção pela repercussão, na sensibilidade, de uma representação intelectual*"[197]. Para atinar com o alcance dessa passagem, é preciso lançar um olhar sobre a distinção que Bergson operou entre a *emoção infra-intelectual* e a *emoção supra-intelectual*. Bergson as trata como duas espécies de emoção, mais do que simplesmente duas alturas. Em um caso, a emoção é consecutiva a uma ideia ou a uma imagem representada, não gerando mais do que uma agitação na sensibilidade por uma representação que a recobre – trata-se da emoção infra-intelectual, uma vez que ela é gerada de dentro da esfera da inteligência. Aqui, a emoção não passa de um vago reflexo da representação. Mas há a emoção que não deriva de uma representação, e que, muito mais do que uma agitação superficial, provoca um abalo profundo no espírito. É ela que atiça a vontade, que expande o corpo, que incita à criação, enfim, que vitaliza o homem. Emoção radical, é ela que instaura toda criação, seja uma obra de arte, uma nova moral, uma nova metafísica, prolongando-se em élan do lado da vontade e também em representação explicativa do lado da inteligência[198].

---

[194] *M.R.*, p.58.

[195] *Ibidem.* p.210. Tradução nossa.

[196] *Ibidem.* p.134.

[197] *Ibidem*. pp.36-37 Tradução nossa.

[198] *Ibidem.* p.45.

> Há emoções que são geradoras de pensamento; e a invenção, ainda que de ordem intelectual, pode ter a sensibilidade por substância. [...] Uma emoção é um abalo afetivo da alma, mas uma coisa é uma agitação da superfície, outra coisa é um levante das profundezas. No primeiro caso, o efeito se dispersa, no segundo, ele permanece indivisível. Em um, é uma oscilação das partes sem deslocamento do todo; em outro, o todo é lançado adiante.[199].

A diferença de impacto entre as duas emoções se dá porque uma, supra-intelectual, consiste em uma espécie de núcleo vital, um todo afetivo, verdadeiro centro que irradia a sua força para a periferia sem prejuízo de nenhuma parte; a outra, infra-intelectual, não tem centro irradiador e, por isso, seu efeito se dispersa, uma vez que vai da periferia à periferia, de uma parte a outra parte, incapaz de atingir o todo do qual necessariamente partiria, caso tivesse qualidade vital.

No bergsonismo, apenas o todo é afetivo; as partes por si só, jamais. Afirmação aparentemente abstrata, ela não o é, entretanto, quando a aprofundamos. A dificuldade aparente seria a de como discernir um todo; como avaliar se se trata de um todo ou de uma parte. Entretanto, isso é um falso problema, posto pela inteligência que nunca alcança o todo porque opera sobre as partes ou os dados, e o todo não é e jamais será a somatória de todas as partes. Já tratamos em outro lugar da potência analítica da intelectualidade e da potência genética da intuição. Instalamo-nos imediatamente no todo pela intuição, e dele vamos às partes. O que é esse 'todo' que não é a soma das partes? Trata-se da *totalidade de um movimento,* o que chamamos de um *sentido*. É nele que todas as partes são envolvidas ou reunidas, de modo que o todo esteja impresso em cada parte, tornando cada partícula expressiva. Portanto, esse 'todo' não é extensivo, e nem coextensivo à soma das partes; ele é virtual, intenso e, por isso mesmo, afetivo. As partes isoladas são, antes, ilusões, uma vez que a percepção, a inteligência e a linguagem as destacam do todo movente que as anima, tomando-as por células isoladas que, postas lado a lado, comporiam uma unidade individual. Esta, entretanto, seria sintética, e não se pode produzir movimento com imobilidade... Eis o atomismo no qual todo procedimento intelectual desemboca, tomando o atual pela totalidade do real. Essa unidade é artificial e lógica, vem ao final por acréscimo das partes; *já a unidade vital está posta de saída, dela é que partimos, e, sem ser individual, ela é a unidade de um impulso indivisível*[200].

---

[199] *Ibidem.* p.140.

[200] "[...] Pelo contrário, se a unidade da vida está inteira no élan que a impele pela estrada do tempo, a harmonia não está na frente, mas atrás. A unidade vem de uma vis a tergo: não é posta no final como uma atração, é dada no começo como uma impulsão." *E.C.*, p.113.

Não há, pois, uma emoção das partes; só o todo é capaz de emocionar, envolvendo as partes por emanação ou irradiação de sua intensidade proliferante. A emoção, aliás, é o próprio todo[201]. Mais precisamente, *a emoção é liberada no ato em que atingimos os dados imediatos; ela é um sentido liberado no ato intuitivo, ao tocarmos no todo de um movimento: sentido*. Ou seja, é um sentido liberado de um sentido; efeitos liberados de efeitos, movimentos de movimentos, *a série expressiva passa ao largo da série causal*[202] que, por prejuízos intelectuais, nunca atina com a mobilidade dos sentidos a não ser submetendo-a a um substrato espacial que perverte a sua natureza. Ao simpatizarmos com outras durações, colocamo-nos em seu interior através da *cosmicidade* de nosso interior a-subjetivo. Aqui, uma sutileza: a coincidência com outras durações e a coincidência com nossa própria duração são complementares, pois *só simpatizamos com outra duração a partir da nossa própria; saímos de nós aprofundando a impessoalidade da nossa pele*[203]. Enfim, os dados imediatos são multiplicidades qualitativas, ou seja, mobilidade, e a emoção é um condensado de intensidade liberado no contato com eles: *visão direta do real*. É preciso realçar: o circuito intuitivo não é equivalente nem à inteligência, nem à sensibilidade, mas não exclui nenhuma das duas séries; ele as mobiliza, as modifica e as incita à criação, ampliando a percepção e desenvolvendo a inteligência em discurso (vamos aqui da arte à filosofia, havendo confluências e cruzamentos entre uma e outra).

Apesar de parecer antinatural, *é pela intuição que atingimos a emoção*. Normalmente, acredita-se que a emoção seria parte de um processo subjetivo em que determinado estímulo físico, ao encontrar a pessoa, ativasse mentalmente as representações que o recobririam conferindo-lhe uma significação. O estímulo, então, puxaria as cordas internas do sujeito de maneira misteriosa e aleatória, circunscrevendo a emoção em um relativismo generalizado análogo ao regime do gosto e da opinião ("cada um tem a sua")... Entretanto, esse consenso a respeito da emoção perverte a sua natureza, além de reduzi-la a

[201] É por isso que "[...] não ficamos nunca emocionados com um objeto, ficamos primeiramente emocionados com o todo no interior do qual esse objeto aparece, em seguida, por cristalização." David Lapoujade, *Potências do Tempo*, p.50.

[202] Deleuze assinala que, para Bergson, a tendência é primeira em relação ao seu produto, como também às causas deste no tempo. "[...] em si mesma e em sua verdadeira natureza, uma coisa é a expressão de uma tendência antes de ser o efeito de uma causa.", *A concepção da diferença em Bergson*, in *Bergsonismo*, p.123. Lapoujade faz a distinção entre a expressão e a causalidade, sendo a primeira própria ao vital, às emoções profundas, e a segunda, própria à prática, às emoções superficiais. *Potências do Tempo*, p.51. Bergson diz algo parecido, porém em vez de chamar de expressão, ele chama de *sugestão*: "[...] todo sentimento experimentado por nós será revestido de um caráter estético, desde que ele tenha sido sugerido, e não causado.", *D.I.* p.11. Tradução nossa.

[203] Isso será aprofundado no último capítulo, ao tratarmos da *pele metafísica*.

um subjetivismo grosseiro. *Precisamos atinar com uma sinuosidade pouco apercebida: não é a emoção que é introjetada em nós; nós é que nos instalamos na emoção. A emoção não é uma projeção subjetiva; é* ***injeção vital****! Ela prescinde de substratos, porque ela é um sentido liberado do carrefour de sentidos, de um entrechoque de durações; ela participa da mobilidade vital e, por isso, ela não admite substratos – ela é um em-si. No fundo, nós somos os veículos da emoção criadora e nós as prolongamos expressivamente em atos livres*. De todo modo, o efeito da emoção é imprevisível, mas não é aleatório. É que a emoção é a própria consistência, intensidade circulando virtualmente nas reentrâncias da matéria. Ela seria aleatória se ela fosse da ordem de uma idiossincrasia subjetiva, reduzida ao nível fisiológico: assim, um tom de azul geraria um efeito *x*, um outro tom de azul, um efeito *y*, como se a emoção fosse uma mera tradução do fisiológico em psicológico; *como se uma quantidade abstrata fosse imbuída de uma qualidade concreta*. Nada mais distante de uma verdadeira estética. A propósito, o amor não é um fenômeno fisiológico; não pode ser tido como um processo químico. Essa redução material é fatal ao amor, assim como a todo acontecimento vital, uma vez que o toma pelo seu resíduo, e não pelo seu movimento expansivo. "*[...] Na verdade, a vida é tão pouco feita de elementos físico-químicos quanto uma curva é composta por linhas retas*."[204] É por essa razão que Bergson sempre insiste na diferença absoluta entre o cérebro e o pensamento, este não podendo estar contido naquele[205]. *Amor e pensamento não são fatos fisiológicos, mas acontecimentos metafísicos.*

Dissemos que nós nos instalamos na emoção. Para Bergson, é sempre assim: de saída nós nos instalamos no passado; nós nos instalamos no movimento; nós nos instalamos na duração... É que memória, duração, élan, emoção – tudo isso são dimensões da própria vida, e não faculdades do homem! Afinal, o Tempo é o tecido de todas as coisas; mobilidade, mudança e criação são, portanto, intrínsecas à vida. Não temos que explicar como nos

[204] *E.C.*, p.35.

[205] O cérebro é uma *imagem* (*ver como Bergson define a matéria no início de *M.M.*) entre infinitas outras, e uma imagem não pode gerar outras; o pensamento é criação e a mobilidade não tem substrato. Que haja uma relação entre ambos, Bergson o admite; mas ela tem outra natureza. O cérebro, na medida em que é um órgão de ação, constitui um molde para o pensamento, menos como causador, mais como *inibidor*. "O mecanismo cerebral é feito exatamente para recalcar a quase totalidade do passado no inconsciente e introduzir na consciência apenas aquilo que é de natureza a iluminar a situação presente, a ajudar a ação que se prepara, a resultar, enfim, num trabalho útil." (*E.C.*, p.5). Uma lesão cerebral não afeta a memória; essa permanece intacta. O distúrbio que a lesão promove é na tradução motora da memória, dado que o cérebro não é o órgão da representação, e sim, da ação. Por isso, aqueles que sofreram uma lesão cerebral podem ter o alcance de sua atividade restringido. Em lesões graves, pode perder capacidades motoras. Mas sua memória permanece intacta, pois ela não está conservada no cérebro; ela se conserva em si mesma. Como poderia o cérebro, sendo uma imagem entre outras, ter a capacidade de conter outras imagens em seu interior? A memória é ontológica, muito antes de ser psicológica. Cf. o último capítulo de *A Energia Espiritual,* "O cérebro e o pensamento: uma ilusão filosófica", ou então os primeiros capítulos de *Matéria e Memória.*

instalamos nos movimentos; aos outros é que cabe o ônus da prova e terão que explicar por que os movimentos seriam incutidos em nós em forma de uma chuva atômica elementar e traduzidos em meras representações intelectuais. É por isso que Bergson prefere o termo *emoção* a "afeto", "sentimento" ou "sensação"[206], tendo em vista que em "*e-moção*" está inscrito o *movimento para fora*. É saindo de nossa subjetividade, de nosso corpo fechado que atingimos a emoção. Nem objetiva, nem subjetiva, diríamos que a emoção é essencialmente ***injectiva***, uma vez que ela consiste em uma *injeção de vitalidade*. Mas quem é o paciente da injeção? Evidentemente, o espírito. Portanto, não se trata, como vimos anteriormente, da relação entre sujeito e objeto, mas *entre espírito e movimento, ou seja – entre movimento e movimento!* Pois no bergsonismo o espiritual é o qualitativo do movimento; não é um substrato do movimento ao modo de uma substância; absoluto ou substancial é apenas o movimento, ao qual o espírito não transcende; é ele próprio *duração*! Aliás, como vimos, a experiência não é plana, uma vez que o eixo vertical do virtual é anterior ao eixo horizontal dos fatos e dos dados extensivos que aparecem a nós de maneira mediada. E onde estaria a emoção nesse plano, no eixo *x* ou no eixo *y*? *Na realidade, a emoção consiste na* ***transversalidade*** *da experiência, linha vital que cruza a interseção dos dois eixos, constituindo o verdadeiro grau zero da experiência. É ela que torna o atual apropriado ao virtual, tornando-os consanguíneos, razão da intensificação que ela promove nos corpos.* Portanto, a transversalidade instaura o regime afetivo, núcleo da experiência, essência estética da natureza. Finalmente, o desenho dinâmico da experiência está completo – ela é a um só tempo vertical, horizontal e transversal.

Instalamo-nos na emoção. Ela é a própria consistência, e é por isso que várias pessoas podem participar de uma mesma emoção. Isso não quer dizer que ela seja alcançada por todos, que ela seja unânime; ela é *unívoca*, como todo sentido. Resta saber com que vitalidade a alcançaremos... Ora por um obstáculo material, ora por um obstáculo espiritual, não se a atinge. Um concerto no Teatro Municipal só alcançará os ouvidos dos que lá estiverem, evidentemente. Entre os que estiverem lá, a distância entre o mero escutar e o pleno ouvir será resguardada. Mas todos os que ouvirem, serão tocados pela mesma emoção. Se a repercussão em cada espírito se dá de uma maneira particular, desdobrando-se a emoção em linhas diferentes no corpo de cada um, isso não altera a natureza da emoção; sua consequência não está contida na sua consistência – isso é totalmente imprevisível e

[206] Apesar de que às vezes intercambia. Na terminologia bergsoniana, *sensação* suporia sempre um substrato orgânico ou fisiológico.

incalculável. Podemos explicar isso a partir de uma descrição feita por Bergson a respeito do contato entre a vida e a matéria:

> Se, em seu contato com a matéria, a vida é comparável com uma impulsão ou com um élan, considerada em si mesma é uma imensidão de virtualidade, uma mútua sobreposição de milhares e milhares de tendências que só serão no entanto "milhares e milhares" uma vez exteriorizadas umas com relação às outras, isto é, especializadas. O contato com a matéria decide a respeito dessa dissociação.[207].

O mesmo que se diz do élan se diz da emoção. A emoção virtual, ao se atualizar em um corpo, se dissocia em várias tendências que imprimirão novas direções a ele, produzindo novas ramificações em suas linhas, expandindo-o para além de seus limites socioorgânicos – eis propriamente o *efeito estético*. Ele não conduzirá todos a um mesmo ponto ou a uma mesma "verdade"; ele instala a todos num *devir*, que vai atuar de uma maneira única em cada um, produzindo uma desterritorialização na subjetividade, promovendo novas linhas de subjetivação. O estado final desse processo não importa, uma vez que tudo é reterritorializado e sempre cai numa forma (o processo de subjetivação, ao deter-se, forma uma subjetividade). O devir é o puro meio, sem início nem fim, flutuação indeterminada, processo não processado; e o que importa é a liberação dos sentidos, secreção de processos moleculares – esse vapor é o que há de mais revolucionário[208]. Nesse sentido, podemos dizer que o devir é sempre desencadeado por uma emoção; é nos instalando nela que o devir é instaurado. E – trata-se realmente de um enunciado um pouco cômico, se o imaginarmos espacialmente – é fora de nós que recebemos a injeção.

Nenhum território melhor do que o amor para exprimir a natureza da emoção e de seu efeito estético. Se a emoção não fosse algo impessoal, de ordem vital, como duas pessoas se apaixonariam radicalmente? Ou o amor seria submetido ao regime da representação, tendo-o por substrato (no limite, a emoção seria infra-intelectual), ou o amor seria equivalente dos estímulos físicos, sendo reduzido ao nível do prazer e ao plano instintivo. Essas duas alternativas nada têm a ver com o amor radical, ou seja, com o ato de se apaixonar. A razão é desconcertante por ser tão evidente: uma equivale ao plano da inteligência, e a outra, ao plano da sensibilidade pura – e por isso excluem o núcleo mesmo do amor, a amorosidade mesma. Tomam o amor pelo seu envoltório, pela sua capa formal; assim, acredita-se que todos vivem e conhecem o amor, como se fosse algo objetivo. No

[207] *E.C.*, p.280. Grifo nosso.

[208] Inspiramo-nos, aqui, na concepção deleuzeana do devir. "*Diálogos*", pp.10-11.

fundo, os homens raramente experimentam as mais elevadas intensidades do amor, e nem tampouco vivem os extremos das duas alternativas acima descritas; em geral, os homens vivem o amor como um misto (portanto, de maneira impura) entre o plano das representações e o plano da sensibilidade. Porém, por mais que se modifique a dosagem entre ambos, jamais se chegaria por aí à amorosidade radical. Diga-se logo que o puro amor não exclui a sensibilidade e os prazeres; ao contrário, ele os redimensiona ao envolvê-los na intensidade de uma emoção única em seu gênero, fonte vital do amor. Mas a paixão profunda jamais poderá ser reduzida ao nível dos prazeres – os apaixonados bem sabem que o amor extrapola-o por todos os lados, converte a sua natureza, de modo que o prazer não pode ser tomado pelo substrato do amor, e muito menos defini-lo. O signo do amor é a alegria excessiva, e não a felicidade derivada da satisfação orgânica.

> Os filósofos que especularam sobre o significado da vida e sobre o destino do homem não observaram bem que a própria natureza se deu ao trabalho de informar-nos sobre isso: avisa-nos por meio de um sinal preciso que nossa destinação foi alcançada. Esse sinal é a alegria. Estou falando da alegria, não do prazer. O prazer não passa de um artifício imaginado pela natureza para obter do ser vivo a conservação da vida; não indica a direção em que a vida é lançada. Mas a alegria sempre anuncia que a vida venceu, que ganhou terreno, que conquistou uma vitória: toda grande alegria tem um toque triunfal. Ora, se levarmos em conta essa indicação e seguirmos essa nova linha de fatos, veremos que em toda parte há alegria, há criação: quanto mais rica é a criação, mais profunda é a alegria. [...][209]

Quer isso dizer que o prazer deve ser excluído do amor? Ao contrário, o amor inclui os prazeres sensíveis, redimensionando-os ao envolvê-los em seu manto de alegria: os prazeres deixam de ser meros artifícios da natureza, deixam de apontar para a conservação dos vivos e à mera satisfação; ao serem embalados pelo élan do amor, eles passam a apontar para a direção da vida, tornam-se componentes imprescindíveis da expressão amorosa e ganham estatuto vital. Enfim, o amor não é um fato físico ou fisiológico, e nem por isso transcende à realidade; é um acontecimento metafísico na imanência criadora do real, instauração do Tempo. É um fluido vital que acomete os amantes, envolvendo-os na atmosfera única de uma paisagem inexistente, porém mais real que qualquer paisagem existente, ao modo dos girassóis de Van Gogh. *"Mais si l'atmosphère de l'émotion est là, si je l'ai respirée, si l'émotion me pénètre, j'agirai selon elle, soulevé par elle. Non pas constraint ou nécessité, mais en vertu d'une inclination à laquelle je ne voudrais pas résister."*[210]. Apesar de a emoção parecer-se com uma lei à qual obedecemos, ela não é de

[209] *E.E.*, p.22.

[210] *M.R.*, p.45.

modo algum uma coerção. Não a sentimos como uma pressão, mas como uma aspiração, ou melhor, como uma *atração irresistível*[211]. Os grandes amantes cedem de bom grado ao arrastão da paixão, processo violento de despersonalização. Vertiginoso, mas não como um abismo destruidor; e sim, como o abismo de si mesmo, levante das profundezas que se converte em elevação criadora. Mas como se dá a paixão enquanto processo, o apaixonar-se? O amor tem várias texturas; nós trataremos, aqui, de uma textura mais vital, de uma paixão mais radical, com a licença poética necessária em certos momentos para atingir o cerne de maneira mais direta.

O amor é um sentido vital que atravessa os corpos e instaura uma emoção que envolve os amantes. As durações dos amantes confluem em uma terceira, singular e impessoal (1+1=3). Esse terceiro criado pelo amor não é nem a somatória (1+1=2), nem a média entre os dois amantes (n/2), como se equivalesse às suas semelhanças. Os amantes são arrebatados pela intensidade disruptiva e mergulham num devir que arrastará cada um em direções insondáveis e, além disso, instalará a ambos em uma espécie de '*duração comum*' da qual participarão, apesar de ser *a mais incomum das durações*. O amor instaura, portanto, essa terceira duração à qual os dois se doam por inteiro e que influi em suas durações próprias, modificando-as. Universo original que apenas os amantes acessam, cosmo à parte no seio do Cosmo, o amor gera um poderoso entusiasmo e um transbordamento de vitalidade. É assim, aliás, com toda emoção criadora. *"L'émotion créatrice qui soulevait ces âmes privilégiées et qui était un debordement de vitalité, s'est répandue autour d'elles: enthousiastes, elles rayonnent un enthousiasme qui ne s'est jamais complètement éteint et qui peut toujours retrouver sa flamme."*[212]. Mas o que faz com que justamente estes amantes se apaixonem, e justo em tal ocasião? Evidentemente, apaixonar-se não se dá por um arbítrio – é incontrolável. Mas tem seus pressupostos: é preciso que os envolvidos tenham um poder contraente anormal pois, se suas durações não fossem capazes de elevadas tensões, jamais poderiam atingir a altura impessoal da entrega[213]. O que se passa

[211] *Ibidem*. p.131.

[212] *Ibidem*. pp.97-98.

[213] Relembremos um dos melhores filmes brasileiros: "*São Paulo S.A*.", de Nelson Pereira dos Santos (1965). O homem saía com uma mulher que viria a cometer suicídio por razões 'aparentemente misteriosas', mas diremos que foi por um enorme excesso de vitalidade que a consumia ("*Ela queria demais, ia até o fim em todas as coisas*"). Não à toa, ela era sensível às artes. Ele é seu justo avesso, incapaz de comportar em sua duração a tensão amorosa, o seu corpo esvaziado de vitalidade perde-se sempre em confusões e não consegue entrar no ritmo do amor, incapaz de uma contração superior (é sintomático o fato de ele só saber cantar o hino à bandeira). Na cena em que ela o leva de carro para longe da cidade, entre as árvores ela diz, entoando esta prece: "*Eu preciso amar...*". Ele fala qualquer besteira, porque não a compreende. Ela se dá conta disso e

no ato do apaixonamento é uma contração radical que eleva o presente ao infinito, rasgando a sua atualidade e instaurando um turbilhão afetivo. Simultaneamente dá-se um processo de singularização dos amantes, como se eles se destacassem do fundo indistinto no qual tudo está submerso e entrassem num devir que exprimisse a diferença pura de um e de outro, o seu vapor impessoal. Esse enquadramento invisível está sempre presente entre aqueles que se apaixonam, engendrando na contração do amor uma atmosfera pincelada pelo infinito. Assim como uma janela por onde se espreita a lua, ele não funciona como um mediador; ao contrário, atua como um *intensificador*, uma *imediação contemplativa* que rompe com as barreiras espaciais, fazendo os amantes coincidirem internamente. O primeiro olhar já pode efetuar essa imensa revolução, olhar penetrante que atravessa as almas e as mistura. Golpe fatal, o amor acontece imediatamente, saturação dos átomos, implosão do instante; à primeira vista, já havia chegado ao partir. Nesse sentido, podemos falar de um "*presente intenso*"[214], como se o infinito se imiscuísse no presente. Eis o impacto vital de uma emoção, sobretudo a do amor.

Mas por que esta pessoa e não outra? Pela mesma razão que nós nos inclinamos mais a uma música que a outra. Trata-se de uma complexa articulação entre nossas inclinações, nossas durações que contraem a atmosfera nas quais outras durações estão inseridas, a intensidade liberada por essa contração, a emissão dos signos através do crivo seletivo que a memória dispõe, a emoção instaurada pela interpenetração das durações, e a consequente singularização pela qual passam os amantes. *Na paixão, os amantes se diluem na atmosfera e se tornam uma única paisagem amorosa*. Uma música que fisga nossa atenção e atiça nossa vontade nos vitaliza, seu élan embalando-nos em nosso élan. Da mesma maneira, o corpo inteiro é cativado pelos signos liberados pelo amante – isso é da ordem do imperceptível: a maneira de olhar, de andar, seu silêncio, o timbre de sua voz, seu sorriso, em suma, uma explosão de infinitesimais sutilezas: tudo é enovelado por uma rara doçura, tornando-se apaixonante. Aliás, não são apenas os signos do amante, uma vez que estes se

continua repetindo a oração, como que para ninguém: "*... preciso amar, preciso amar, preciso amar!*" Ficamos sabendo que afinal ela se casa e o marido morre pouco depois. Em um encontro casual na rua, ambos se reencontram e ela lhe deixa um enigma em relação a seu sentimento de desolação ("*pessoal e intransponível*"). Três dias depois ela se mata. Essa morte por excesso de amor e vida reacende nele uma chama que havia se apagado, e ele desperta do sonambulismo em que afundara ("*preciso recomeçar, preciso recomeçar...*"). É por uma exigência vital, portanto, que ele abandona a sua vida pessoal, incluindo a esposa, o filho e o bom emprego. Irrazoável, certamente, mas vitalmente necessário. A bela cena final mostra esse desenraizamento, esse novo despertar que coincide com sua volta a São Paulo, para recomeçar anonimamente (S.A. = "*Sociedade Anônima*"). Definitivamente, é preciso perder-se para encontrar-se...

[214] Bergson chega a falar em um "*presente perpétuo*" para referir-se ao "*presente que dura*", mas essa perpetuidade nada teria a ver com a imutabilidade do eterno. *P.M.*, p.176.

mesclam com uma profusão de signos impessoais de todos os tipos, *tornando-se um só com a atmosfera*. Afinal, a luz da lua e seu reflexo no mar podem propiciar um beijo, como no belíssimo conto de Scott Fitzgerald[215], o que sugere essa *qualidade atmosférica da paixão*. A música, aliás, que vinha de um iate vizinho, envolveu os amantes "*[...] até que ele se sentisse inundado por uma substância mais espessa que o ar [...]*" e até arrancar-lhes o beijo expressivo. "*Val sabia que a música havia completado o que a lua começara [...].*"[216] Os amantes, isolados em um iate vazio para fugir da festa, entram no devir amoroso pelo qual eles se tornam tão imensos quanto a noite, tão amplos quanto o mar, tão intensos quanto a música, tão distantes quanto a lua... Deixam de ser dois para se tornarem um só com o Todo; para se tornarem uma modulação de uma paisagem infinitesimal expressiva, transfigurados pelo excesso vital, no seio de uma emoção única que promove a irresistível convergência ao Beijo. No entanto, a paixão não precisa de um cenário extravagante e uma circunstância extraordinária para se efetuar; esse grande encontro das intimidades pode se dar no lugar mais ordinário e feio, inclusive. É até mesmo provável que a paixão aconteça em meio a uma circunstância banal, embora ela não seja nada banal. *No ato do enamoramento, o lugar se torna ilocalizável: as malhas do espaço são rasgadas diante da intensidade amorosa, perdendo todas as suas determinações extensivas e quantitativas*. *Na explosão de um beijo, a extensão se torna apropriada ao Tempo, de modo que a própria matéria muda de natureza, tornando-se puramente qualitativa, integralmente expressiva – exatamente como numa obra de arte*. Além disso, ainda que porventura o amor venha a se concretizar mais tarde, tudo já teria que ter acontecido à primeira vista[217], sendo desenvolvido depois por sobre eventuais obstáculos contingentes que refreassem seu impulso num segundo momento. É possível que esses obstáculos sejam mais fortes do que o impulso, em outras palavras, que a consciência seja mais poderosa do que a pele dos amantes, e o amor não encontre vazão. Todavia, isso não quer dizer que o amor não tenha se efetuado; isso quer dizer unicamente que, por *n* razões, ele não pôde ser concretizado. Por isso o filme de Wong Kar Wai exprime

---

[215] "*O amor à noite*", in "*24 contos de F. Scott Fitzgerald*", p.110 (Tradução de Ruy Castro, Ed. Companhia das Letras).

[216] *Ibidem*. p.118.

[217] "*Primeiro*" não necessariamente em sentido cronológico, mas em sentido metafísico, sendo que metafisicamente o primeiro já é o segundo. Assim, não é necessário que todo casal se apaixone num primeiro encontro, poderia se apaixonar depois. De repente, seria necessário se encontrarem em uma atmosfera amorosa, ceder a essa névoa impessoal embriagante para se apaixonarem. É preciso que se encontrem em um ritmo especial no qual se elevam por sobre toda a motricidade que as situações normalmente dispõem. Nesse sentido, o amor à primeira vista pode eclodir no encontro X. É que seria de direito o primeiro Encontro, os outros não tendo passado de um prelúdio.

o amor da maneira mais radical, pois, ainda que não tenha vazado ao plano dos fatos, ele extravasa no plano dos afetos. A amorosidade se eleva à flor da pele à primeira vista – os amantes foram tocados pelo infinito! Nada de amor platônico, como muitos gostariam de ver, pois esse seria unilateral, ilusório e sonhador, sem alcançar as alturas impessoais em que o amor acontece; sem beliscar do infinito.

Assim como o amor, toda emoção é unívoca, mas não unânime. Isso não quer dizer que a emoção seja da ordem do particular; ao contrário, ela é da ordem do singular e do absoluto, espécie de "*universal concreto*", uma vez que ela se derrama sobre todo o universo e recobre todas as coisas em sua atmosfera original, dotando-as de um aspecto novo. Pela simples razão de não ser sentida por todos unanimemente, isso não faz da emoção algo ilusório ou um produto da fantasia. Essa seria a visão caso partíssemos da materialidade objetivável, de modo que só aquilo que fosse igualmente percebido ou sentido por todos seria real. Ao contrário, é a emoção que torna tudo real, à medida que torna tudo intenso e singular. Os apaixonados veem tons de cores ao redor que ninguém mais pode ver – trata-se da tonalidade única e original de seu amor. Afinal,

> Cada um tem a sua maneira de amar e de odiar, e esse amor, esse ódio, refletem sua personalidade inteira. Enquanto isso, a linguagem designa esses estados pelas mesmas palavras para todos os homens; assim ela não consegue fixar senão o aspecto objetivo e impessoal do amor, do ódio e dos mil sentimentos que agitam a alma.[218]

A linguagem aprisiona numa unidade homogênea (palavra) a multiplicidade heterogênea (qualidade) expressa virtualmente em um sentido. Assim, tudo aquilo que é da ordem de uma qualidade pura é subsumido em uma quantidade – o perfume de uma rosa, por exemplo. "Tão logo respiro o perfume de uma rosa, lembranças confusas da infância retornam. A bem dizer, essas lembranças não foram evocadas pelo perfume da rosa: eu as respiro no perfume mesmo; ela é tudo isso para mim."[219]. É que não se trata de um campo de representações, ou de associacionismo, como se associássemos um estímulo físico a uma lembrança agradável ou desagradável; trata-se de uma *contração*. É assim que, para um menino que crescesse em meio a jasmineiros, o perfume do jasmim exprimiria a sua infância como um todo, como se ele retivesse em bloco as sensações, as paixões, as ideias, enfim,

[218] *D.I.* p.123 (tradução nossa; grifo nosso). Uma observação: Bergson dá a "impessoal" outro sentido, como sendo algo "impróprio". Nós, ao contrário, chamamos de "impessoal" aquilo que é o mais próprio, como vimos no capítulo anterior.

[219] *Ibidem*. p.126

toda a atmosfera ou a emoção de sua infância. É assim que o prato que sua avó cozinhava estará para sempre impregnado de sua infância, os perfumes, os sabores, enfim, a totalidade das sensações em um bloco afetivo. Se algum dia inadvertidamente um sabor se aproximar em algumas notas essenciais daquele, a sua infância súbito ressurge em bloco, materializando-se intensamente diante de si – eis as *madeleines* de Proust. Segue Bergson:

> Outros a sentirão diferente. É, todavia, o mesmo perfume, diriam, mas associado a ideias diferentes. [...] mas não esqueçam que vocês eliminaram as impressões diversas que a rosa deixa sobre cada um de nós, aquilo que elas têm de pessoal; vocês não conservaram senão o aspecto objetivo, aquilo que, no perfume de rosa, pertence ao domínio comum e, para dizer tudo, ao espaço. Com essa condição apenas é que nós podemos dar um nome à rosa e ao seu perfume.[220]

Assim, eliminamos tudo aquilo que for da ordem das qualidades puras, das sensações, da emoção, e sob o nome de "rosa" isolamos as quantidades, tudo aquilo que é percebido igualmente por todos, ficando com as semelhanças e subsumindo-as na generalidade de uma palavra: "perfume de rosa". Tudo o que escapasse desse âmbito seria estritamente subjetivo, da ordem das representações. O que se deixa escapar assim, no entanto, é a natureza de uma contração[221], a dimensão espiritual como um todo; a mobilidade do real e a natureza da duração. *Singulares, as emoções são sempre incomparáveis, incomensuráveis; se, tomadas pela sua exterioridade, se assemelham a outras, interiormente são sempre únicas.* Através da inteligência, da percepção e da linguagem alcançamos apenas os contornos exteriores dos fenômenos e, por isso, acreditamos em essências e estruturas (*procedimento científico*). É pela intuição que atingimos as diferenças internas, a singularidade de um acontecimento, uma emoção (*procedimento metafísico ou estético*).

É preciso aqui fazer uma observação: a emoção soa como algo grandiloquente, como se supusesse um grande evento, um fato extraordinário. Na realidade, isso não é necessário; ela pode ser instaurada em um momento qualquer, sem que um grande fato se delineasse como seu portador. Pelo contrário, *é a emoção que torna qualquer fato grandioso, ainda que extensivamente seja ordinário.* Assim, ao tratar da emoção, Bergson pode falar ora da emoção que circula nas obras de arte, ora da emoção dos místicos, ora também da emoção

---

[220] *Ibidem*. Aqui vale o mesmo para o termo "pessoal". Poderíamos facilitar precisando: a fórmula "*é pessoal sem ser subjetivo*" equivaleria ao nosso "impessoal".

[221] Lembremos que a percepção não é neutra, que ela mesma já é uma contração, e que por isso pode efetivamente mudar de natureza.

que os badalos do campanário da Igreja promovem ao atingirem nossa consciência. Ou seja, o circuito afetivo acontece num simples passeio na cidade, mas para que ele seja profundo é preciso, como sabemos, uma tensão que não apenas contraia os dados sensíveis, mas a atmosfera que os envolve, dotando-os de uma expressividade singular que não é dada para a percepção sensível; trata-se dos *dados imediatos*, um todo afetivo alcançado apenas pela intuição. Sabemos também que essa contração se dá em vários graus de intensidade; discernimos três níveis: 1º) Nem nos apercebemos dos badalos da Igreja, tão absortos que estamos diante da urgência da ação. Isso não quer dizer que nossa audição não capte a frequência sonora dos sinos, e sim, que não os destacamos do fundo indistinto em que tudo mergulha quando nossa atenção é estreitada pelo filtro da ação. Aqui, os sinos são indiferentes; praticamente inexistentes. 2º) Percebemos os badalos do campanário, discernimo-los do fundo indistinto, sabemos dizer quantos badalos soaram, uma vez que eles atingiram nossa atenção. Entretanto, ainda não são capazes de gerar uma emoção criadora, uma vez que não "impregnam nossa alma inteira"; dá-se apenas a contração dos dados sensíveis. E 3º) Os sucessivos badalos produzem uma emoção única, não podemos contar quantos soaram a não ser retrospectivamente, uma vez que o seu som nos alcança qualitativamente, como uma expressão que, ao atingir nossa atenção, produz nela uma diferença de natureza. Aqui, a percepção envolve circuitos mais amplos, indo além dos dados sensíveis, enlaçando a memória ao presente, o virtual ao atual, ampliando o corpo, despertando o desejo, sintonizando-o com o vital. Não devemos nos espantar de que um simples badalo do campanário produza em nós essa vitalização, esse efeito estético; ora, se aprofundássemos a intuição, engendraríamos verdadeiras obras de arte imediatamente pela simples visão, de modo que a incidência de um raio de luz sobre o galho de uma árvore poderia produzir uma verdadeira transfiguração espiritual. Não é assim que, no conto *Substância*, de Guimarães Rosa, Sionésio se abandona completamente à paixão por Maria Exita? Com a diferença de a luz incidir sobre o polvilho branco, e não sobre um galho de árvore. Ele, homem ensimesmado e poderoso dono de terras, um dia percebe em sua fazenda essa moça já crescida, que trabalha para ele desde criança no árduo ofício de amassar polvilho. Cada dia mais entregue a essa paixão, ele progressivamente se dá conta dos obstáculos sociais nos quais esse amor estaria enredado. Desesperada, a sua consciência começa a gritar, arranjando argumentos evidentemente contrários à relação. O que os outros diriam? Essa moça é tida como estranha, é filha de pai leproso e de mãe louca; e se a beleza dela se dissipar diante de sua possível doença? É escrava, e ele já é noivo de uma mulher distinta – como esse amor jamais seria possível?

> A hora era de nada e tanto; e ela era sempre a espera. Afoito, êle lhe perguntou:
> - "Você tem vontade de confirmar o rumo de sua vida?" – falando-lhe de muito coração.
> – "Só se fôr já..." – e, com a resposta, ela riu clara e quentemente, decerto que sem a propositada malícia, sem menospreço. Devia de ter outros significados o rir, em seus olhos sacis.
> Mas, de repente, êle se estremeceu daquelas ouvidas palavras. De um susto vindo de fundo: e a dúvida. Seria ela igual à mãe? – surpreendeu-se mais. Se a beleza dela – a frutice, da pele, tão fresca, viçosa – só fosse por um tempo, mas depois condenada a engrossar e se escamar, aos tortos e roxos, da estragada doença? – o horror daquilo o sacudia. Nem aguentou de mirar, no momento, sua preciosa formosura, traiçoeira. Mesmo, sem querer, entregou os olhos ao polvilho, que ofuscava, na laje na vez do sol. Ainda que por instante, achava ali um poder, contemplado, de grandeza, dilatado repouso, que desmanchava em branco os rebuliços do pensamento da gente, atormentantes.

Mas a paixão é irresistível, e é mais forte do que toda a prudência a que sua consciência desesperadamente tenta recorrer. Eis Sionésio diante de Maria Exita para declarar seu amor, e eis que no último momento ele quer desistir, como cartada final de sua consciência. E eis, enfim, que se dá o alvíssimo milagre:

> A alumiada surpesa.
> Alvava.
> Assim; mas era também o exato, grande, o repentino amor – o acima. Sionésio olhou mais, sem fechar o rosto, aplicou o coração, abriu bem os olhos. Sorriu para trás. Maria Exita. Socorria-a a linda claridade. Ela – ela! Êle veio para junto. Estendeu também as mãos para o polvilho – solar e estranho: o ato de quebrá-lo era gostoso, parecia um brinquedo de menino. Todos o vissem, nisso, ninguém na dúvida. E seu coração se levantou. – "Você, Maria, quererá, a gente, nós dois, nunca precisar de se separar? Você, comigo, vem e vai?" Disse, e viu. O polvilho, coisa sem fim. Ela tinha respondido: – "Vou, demais." Desatou um sorriso. Êle nem viu. Estavam lado a lado, olhavam para a frente. Nem viam a sombra da Nhatiaga, que quieta e calada, lá, no espaço do dia.
> Sionésio e Maria Exita – a meios-olhos, perante o refulgir, o todo branco. Acontecia o não-fato, o não-tempo, silêncio em sua imaginação. Só o um-e-outra, um em-si-juntos, o viver em ponto sem parar, coraçãomente: pensamento, pensamôr. Alvor. Avançavam, parados, dentro da luz, como se fosse no dia de Todos os Pássaros.[222]

O que se passou com Sionésio? O que deu a ele a força que faltava para afirmar tragicamente esse irrazoável, porém irresistível destino? A visão do obcecante polvilho iluminado pelo sol – como pode... O que o polvilho contém em si, que segredo lhe revelou? É que ele não "viu" propriamente nada além ou por trás do polvilho; através do polvilho e seu brilho ofuscante ele teve uma *visão*, que nada mais é senão uma *conversão interior*, verdadeira mudança de natureza: uma frequência inédita circulou em seu corpo, fazendo-o vibrar interiormente. A intensidade do amor, análoga à da luz, produziu uma abertura em seu corpo ensimesmado, perfurando seu tecido subjetivo, despertando texturas vitais que

[222] João Guimarães Rosa, "*Substância*", in *Primeiras Estórias*, p.156.

adormeciam em sua pele: transfiguração absoluta, levante do eu profundo – único que se apaixona. Adeus, dúvidas! Adeus, juízos! Adeus, bom-senso! Adeus, homem em mim! Eis o verdadeiro grande ato de Sionésio, único ato livre em toda a sua vida: esqueceu-se do poder e consequentemente de si mesmo, fulminou seu egoísmo e, enfim, entregou-se à paixão. Para Guimarães Rosa, amor e pensamento são acontecimentos metafísicos: ***pensamôr***. "Substância" se torna um belo título para o conto, tendo em vista que a única substância é o amor impessoal, matéria luminosa, penetrante lucidez.

Da mesma maneira, o que vale para a emoção vale também para o ato livre – não é necessário um fato magno para efetuar-se a liberdade. É por isso que Jankélévitch diz, com toda a razão: "*[...] la liberté n'est pas un clinamen surprenant, une fortuite déclinaison du devenir, mais plutôt un extrême concentré de durée."*[223] O exemplo que Bergson dá quando trata dos atos livres é o do despertador, análogo ao do campanário. Quando o despertador toca, ele nos determina a agir, nos força a levantar, orientando nossa atenção à atividade como primeiro ato da manhã. Aliás, é assim que costumamos conduzir nossas ações cotidianas, que se inspiram menos nas sensações infinitamente moventes do que nas imagens invariáveis às quais essas sensações aderem. As impressões do exterior provocam em nós movimentos que, mesmo conscientes e inteligentes, se parecem integralmente com ações reflexas. É nesse sentido preciso que a atividade humana como um todo costuma ser a de "autômatos conscientes".

> *Le matin, quand sonne l'heure où j'ai coutume de me lever, je pourrais recevoir cette impression 'xún hóle psyché'*[224]*, selon l'expression de Platon; je pourrais lui permettre de se fondre dans la masse confuse des impressions qui m'occupent; peut-être alors ne me déterminerait-elle point à agir. Mais le plus souvent cette impression, au lieu d'ébranler ma conscience entière comme une pierre qui tombe dans l'eau d'un bassin, se borne à remuer une idée pour ainsi dire solidifiée à la surface, l'idée de me lever et de vaquer à mes occupations habituelles. Cette impression et cette idée ont fini par se lier l'une à l'autre. Aussi l'acte suit-il l'impression sans que ma personnalité s'y intéresse: je suis ici un automate conscient, et je le suis parce que j'ai tout avantage à l'être.*[225].

É assim que o homem não consegue ir além da impressão extensiva que constitui um convite à ação; ele não consegue atingir o impacto da *impressão profunda*, ou melhor, da *expressão,* efeito estético que amplia o corpo e alarga a consciência. Afinal, a aderência à superfície sempre representa vantagem, uma vez que organiza e otimiza a atividade humana.

---

[223] "*Henri Bergson*", Vladimir Jankélévitch, p.77.

[224] Em grego, "*de alma inteira*" – expressão cara a Platão.

[225] *D.I.* , p.126.

É de difícil acesso a profundidade desde a qual nossa consciência é abalada "*como uma pedra que cai nas águas de um lago*" e produz vários ciclos expansivos ao seu redor, diferentes circuitos de ressonância do impacto. É difícil colocar-se "*de alma inteira*", qualidade da presença pela qual somos afetados radicalmente. Assim, o toque do despertador, em vez de nos despertar para o trabalho, poderia despertar a nossa vontade superior, instalando-nos na amplidão da manhã, no frescor de suas sensações, na massa confusa de suas impressões, deixando-as se infiltrarem em nós e ampliarem o nosso corpo, em vez de anular a emoção para ficar com a impressão habitual que ilumina a ação. *No lugar de fazer nossa personalidade inteira vibrar, abdicamos de nossa liberdade por falta de vitalidade*[226]. De repente é preferível não se levantar prontamente da cama, mas o trabalho insta... É claro que sempre organizaremos a ação, circunscrevendo o infinito das sensações a imagens fixas; sem isso, nossa atividade seria ineficaz, e nossa subsistência seria minada. *Seria utópico pensar que poderíamos aniquilar a superfície na qual tudo se espraia, inclusive nós mesmos; talvez, isso fosse até mesmo indesejável. Mas não seria utópico afrouxar a tensão que liga nossa atenção à ação, liberando a expressividade sufocada pela vida ativa, indo além da nossa condição de indiferença e de apatia, despertando para a vida superior dos afetos: eis a irrupção artística!*

Enfim, a emoção é germe de criação e de liberdade. O circuito afetivo consiste em um grande reservatório de energia espiritual que será canalizada na devida hora à criação – esse grande ato não depende de uma escolha, e sim, de uma explosão. É por isso que Lapoujade diz que a emoção é um *sentido não-agido*:

> "[...] trata-se aqui de alguma coisa que foi presente, que foi sentida mas que não foi agida, alguma coisa, portanto, que está na reserva, um pouco como a planta acumula uma energia que servirá depois para o animal. [...] Alguma coisa sobe da profundidade e vem perfurar a superfície do eu superficial; e toda a duração de uma vida comprimida nos limites de uma vida comum finalmente se libera e se exprime através de um ato ou de uma série de atos livres. De um lado, a emoção se acumula na profundidade do eu, do outro, ela explode num ato livre."[227].

Todos os sentidos moventes que sentimos sem reverter ao campo utilitário da ação são acumulados nesse reservatório que constitui o *eu energético*: trata-se das emoções. Inúteis, estéreis e passivas, elas são a fonte de toda criação! *Um ser que não fosse vitalmente afetado jamais poderia chegar a criar; jamais poderia chegar a amar; jamais seria livre!* A

[226] *Ibidem*. p.27.

[227] *Potências do Tempo*, pp.26-27.

emoção é o núcleo vital da personalidade; é ela que redireciona as linhas, promove novas ramificações, contagia e modifica a natureza da persona e injeta vitalidade em suas veias. Ela é também a fonte vital de toda criação artística, exigência de criação; e é ela o sentido inatual que dá consistência à obra, transversal que atravessa a matéria, tornando-a expressiva – *a emoção é a dimensão espiritual da obra.*

Do amor à religião, da persona à criação artística, da filosofia aos atos livres, a emoção percorre de um lado a outro a totalidade das expressões, sendo a um só tempo seu impulso, seu sentido e sua consistência. Nela, gestam os problemas filosóficos, as sensações artísticas, as rupturas vitais, a confiança nos processos apesar dos riscos e a energia vital para perseverar no vitalismo. Uma vida sem emoção é dispersiva, sem o centro irradiador que consiste numa direção metafísica. O vitalismo superior, uma verdadeira ética, supõe uma vida afetiva profunda, uma circulação infinita que descobre, no seio do corpo, o corpo imenso, *o corpo sutil*.

2 PARTE II: A CRIAÇÃO ARTÍSTICA

2.1 **Germinação artística / As obras de arte**

> As coisas da arte são sempre resultado de ter estado a perigo, de ter ido até o fim em uma experiência, até um ponto que ninguém consegue ultrapassar. Quanto mais se avança, tanto mais própria, tanto mais pessoal, tanto mais singular torna-se uma vivência, e a coisa da arte é enfim a expressão necessária, irreprimível e o mais definitiva possível desta singularidade.
>
> *Rilke*

> Há no mundo um único caminho pelo qual ninguém além de ti pode seguir. Para onde ele conduz? Não pergunte, trilhe-o.
>
> *Nietzsche*

Tudo o que dissemos até aqui parece indicar que a obra de arte não seria mais do que um detalhe prescindível. Se o efeito estético extrapola a obra de arte, se nós podemos ser livres e criadores sem necessariamente chegar à criação de uma obra de arte, esta não deveria marcar uma diferença de natureza – aliás, mal chegamos a mencionar a arte até aqui. Afinal, não é verdade que a evolução já é criadora? Por que a arte deveria reafirmar a criação quando essa já é o fato? Entretanto, nada mais distante de nós. A obra de arte merece uma atenção especial, justamente pela sua qualidade expressiva superior. É preciso iluminar o seu sentido vital, sem o que a arte seria confundida com o artesanato ou com o mero entretenimento, estabelecendo uma grande equivalência a nível dos diferentes modos de produção. Se não a destacamos de maneira contundente até aqui, é porque não queríamos, ou melhor, não podíamos partir das obras de arte, visto que essa atitude sempre há de conduzir a falsos problemas e de enredar a arte em confusões de natureza intelectual. Ora, o vitalismo superior não pode partir das obras prontas e acabadas para extrair daí o sentido vital da arte, sob pena de não atinar com sua direção intrínseca; ele deve engendrar a arte metafisicamente no seio da vida. É preciso chegar até as obras de arte, engendrando-as na grande curva metafísica (a diferencial infinitesimal filosófica) como que seguindo as tendências desde a pureza "*além da viravolta*". Só assim nos instalamos no interior mesmo da arte e a descobrimos enquanto um *processo vital* no corpo do artista e enquanto

consistência no corpo da obra de arte. É por essa razão que não partimos da arte; chegamos até ela ao fim de um percurso, de um grande esforço de atenção que extrai da própria pele os sentidos mais sutis – assim chegamos prontos, uma vez que construímos os territórios de onde a arte irá brotar naturalmente como uma flor. Só assim poderemos restaurar *a espessura vital da arte* e restabelecer as devidas diferenças de natureza que escapam ao tratamento intelectual da arte e a enredam em fatal confusão. Afinal, o destino do pensamento não é analisar o movimento, mas coincidir com ele, instalar-se de saída no seio do movente e acessar o plano genético dos sentidos. Se isso ainda é conhecimento, é certamente um conhecimento de outra ordem, de outra natureza, e que faz jus ao étimo: *cognoscere* é co-nascer, *nascer com*[228]. Tivemos que partir da germinação proliferante, envolvendo as sementes, os brotos, as raízes, seguindo a seiva pelo caule e acompanhar a gênese do botão e seu desabrochar – sem negligenciar o vento, a água, os nutrientes da terra, o clima... De forma alguma isso quer dizer que nós perfazemos aqui o mesmo processo pelo qual o artista passa – o processo é, aliás, sempre singular e, por isso, impartilhável e incomparável –, ou que com este trabalho pretendemos substituir tal processo por uma maquete intelectual. Nossa estética pretende lançar luz sobre a natureza íntima da arte, através de uma espécie de pedagogia, ou melhor, uma *psicagogia*, como se, dando as mãos, conduzíssemos em passo lento à descoberta de territórios insuspeitos, descascando as camadas sobrepostas da pele até alcançar a sua mais profunda superfície. Pretende trazer à luz as sinuosidades negligenciadas pelos vícios da inteligência que tornam o pensamento algo banal e ordinário, nada mais que um vulgo da ação. Pretendemos, assim, restaurar o alcance vital da arte, a sua natureza intensa e o impacto estético. Quem sabe assim não conseguiremos dissipar as confusões que atualmente a enredam e deixar claras as razões pelas quais elas negligenciam o que há de eminentemente artístico na arte, perdendo de vista a sua característica vitalidade.

Faremos, neste capítulo, uma análise genética da criação. Dissipemos o que essa frase pode conter de abstrato: acompanharemos as diversas linhas vitais que se articulam na criação de uma obra de arte. No total, discernimos quatro linhas, ou então quatro frentes de uma mesma linha contínua em que a criação artística se dá em suas diferentes fases. A saber, 1) a arte enquanto pressuposto ou processo vital no corpo do artista (***gestação***); 2) o processo de realização das obras de arte (***composição***); 3) as obras de arte lançadas a si

[228] A língua francesa conservou de maneira ainda mais explícita a raiz etimológica no verbo *connaître* = co + naître.

mesmas, enquanto um absoluto ou um em-si (***consistência***); 4) o efeito estético ou o processo afetivo da obra de arte naquele que a contempla (***contágio***). Dessas quatro dimensões que coexistem no seio de uma mesma obra de arte, como seu corpo e sua cauda, apenas a terceira frente diz respeito à obra de arte em si, substancialmente – a isso chamaremos de *ontogênese da obra de arte*; as outras três dizem respeito à arte enquanto um processo – a isso chamaremos de *psicogênese da obra de arte*[229]. Na realidade, não se trata de quatro dimensões separadas umas das outras; ao contrário, são as quatro fases discerníveis de um só e mesmo processo. Se a dimensão ontogenética da obra de arte difere das outras, não é porque se furta ao processo ou prescinde dele; é porque a obra de arte se destaca de sua causa eficiente – do artista, portanto –, tornando-se um puro efeito autônomo: *expressão*. É verdade que a sua gestação se deu no corpo do artista e que sua materialização se deu pelo imenso esforço e pela seletividade única do artista (*estilo*); porém, uma vez acabada, ela se torna autárquica e se sustenta com seus próprios pés, sem apoiar-se em nenhum substrato. Nem a história pessoal do artista ou mesmo a do processo de composição da obra servem como sua razão – no máximo, serão uma razão insuficiente; a única razão suficiente estará exclusivamente na própria expressividade da obra, e é nesse sentido que a obra de arte é *substancial*. Ou seja, em suma, a criação é um grande processo, no seio do qual as duas séries, ontogênese e psicogênese, se articulam intimamente na continuidade de um mesmo impulso. Ora, não é isso o que já indicávamos ao dizer que o pessoal e o impessoal se tocam, de modo que o impessoal se torna o mais próprio, e o pessoal é apropriado pelo impulso vital que mobiliza à criação? Sim, de modo que há, ao se atingir uma certa textura vital, uma confluência entre "a vida em si" e "a minha vida"; é na "minha vida" que a vida imprime sua marca – incutindo uma direção metafísica, promovendo movimentos desviantes e atitudes drásticas de ruptura, conferindo tragicidade à pessoa,

[229] Não pretendemos a nenhuma 'pompa' com esses nomes. Se chamamos de *ontogênese*, é porque engendramos o em-si (o ser) geneticamente, razão pela qual não fazemos uma ontologia, o que suporia que partíssemos de um ser não-engendrado, ou seja, estático e coextensivo aos dados do intelecto e da linguagem, arcabouço das significações culturais, fonte do senso comum e dos falsos problemas (caráter lógico). Por outro lado, a *psicogênese* não é uma psicanálise, o que seria submeter o espírito a uma análise fundada nas teorias montadas sobre aquele mesmo arcabouço. A psicanálise toma o psiquismo como sendo a totalidade do espírito, sem se dar conta de que o psiquismo já é uma redução do espírito, uma vez que constitui uma inflexão à ação e, portanto, ao interesse. Por isso, o átomo psicanalítico é o sujeito, o Eu – o eu superficial, aquele que é coextensivo a todas as suas representações porque ele as produz e não as ultrapassa (análogon do Cogito kantiano). A psicanálise implica em confusão entre espírito e sujeito (superfície ativa do espírito). Ora, a psicogênese pretende atingir o espiritual como um todo movente, engendrando a subjetivação como a franja de um processo infinitamente mais amplo. Aqui, a psicogênese da obra de arte diz respeito, em todas as dimensões, às texturas espirituais, aos tons mentais, aos planos de consciência, às alturas inumanas da experiência em que a arte acontece. Eis-nos, pois, reconduzidos ao problema da afetividade, através de um dinamismo intrinsecamente vital que só é possível através da intuição.

impondo a ela a paixão como destino, enfim, instando-a à criação em todos os níveis da existência individual. E é a "minha vida" que deixa a sua marca na vida – a obra de arte é o suprassumo desse movimento. É assim que a "minha vida" é alçada à altura da vida, sendo atravessada por linhas vitais que intensificam a duração e exprimem a liberdade; é assim que a memória pessoal é transmutada em memória impessoal ou cósmica – trata-se de uma verdadeira vitalização que implica naquilo que chamamos anteriormente de *gênese da intimidade*[230]. Desse modo compreendemos que, se entre os vivos e a vida há uma diferença de natureza ou de ritmo, eles não constituem duas dimensões apartadas; afinal, a série dos vivos está compreendida, ao lado de outras séries, no bojo movente de onde saem todas as séries: Vida ou Tempo. Assim, a vida engendra os vivos, e os vivos, quando não rodopiam em torno de si mesmos, atingem a vida em seu interior enquanto élan vital – eis os criadores! Se os artistas produzem explosões vitais, a vida é a explosão infinita que secreta os artistas – há aí uma diferença de ritmo, talvez; mas não de natureza. Nesse caso, os artistas têm um ritmo muito mais denso do que a natureza, pois ela produz seres vivos quase indistintamente, enquanto o artista produz obras de arte que consistem na diferença pura, condensação absoluta da vida – o artista se torna a própria natureza, porém mais concentrada, de modo que ele enquadra o infinito no finito, enquanto a obra da natureza são organismos vivos que se movem no finito e dificilmente tocam no infinito[231]. *Ao criarmos, somos a vida em pessoa.* Uma intuição metafísica como essa é o que levou Clarice Lispector a dizer "*A vida se me é*". É em nós que a vida é em si – pelo menos quando "*um sopro de vida*" nos alcança e eleva, gerando uma consciência absoluta, uma supraconsciência ou uma lucidez criadora. Nessa textura vital, ontogênese e psicogênese se fundem, tornando-se indistintas e efetuando uma verdadeira *cosmogênese* – a criação artística é a cosmogênese radical: mobiliza toda a materialidade de uma existência na convergência de uma consistência. É nesse sentido que podemos dizer que a existência do mundo inteiro se justifica enquanto matéria de criação para o artista, cujo espírito irá dobrar a materialidade originalmente ao seu modo. Sim, há tantos mundos quanto há artistas...

Não há, pois, uma cisão entre essas quatro frentes da criação artística; todas se articulam entre si na continuidade do processo. É assim que a realização da obra e a conquista de uma consistência formam um par, pois é em função de vislumbres da

[230] Tudo isso no capítulo 4.

[231] É o que Bergson sugere ao dizer "*[...] La nature procède par suggestion comme l'art, mais ne dispose pas du rythme.*", *D.I.*, p.12.

consistência que a obra vai sendo construída gradualmente. A gestação no corpo do artista e o contágio que atinge aquele que contempla a obra formam outro par, uma vez que a contemplação das obras de arte e o circuito afetivo aí instaurado entram como um elemento vital no processo espiritual do contemplador, em sua gestação – de modo que os próprios artistas também são, necessariamente, contempladores. Mas também é verdade que a gestação e a realização da obra se relacionam intimamente, pois é no contato entre elas, ou seja, entre memória e matéria, passado e presente, que o estilo do artista se elabora – encontro entre a sua *personalidade* ou a sua *seletividade* e a matéria sobre a qual imprimirá a *sua marca impessoal*, dotando-a de uma expressividade singular. E, o que é menos evidente, a consistência e o contágio se articulam intimamente: é apenas pela consistência que a obra se torna profundamente afetiva. Ao mesmo tempo, não basta se colocar diante de uma obra de arte para desbloquear o circuito afetivo – nada é tão passivo... Há uma atividade espiritual que consiste não apenas numa disponibilidade genérica, mas num esforço de atenção[232] que é mais penetrante. Tudo isso é o que veremos a fundo nesse capítulo, acessando o foco genético de onde essas diversas séries de fatos saem e para a qual convergem. Assim, ao final, veremos se fundirem entre si posturas aparentemente contrárias e até mesmo opostas em relação à arte, como sendo simplesmente dois galhos de um mesmo tronco, variando apenas o foco de sua ênfase, a direção de sua lente. Isso acontece, aliás, por não atinarem com a continuidade que liga a ontogênese à psicogênese, ora tratando a arte apenas como um em-si, independente de seu destino afetivo, ora tratando a arte apenas como um meio, independente de sua expressividade superior, um substituto de algo que poderia ser vivido diretamente. Como apontamos, a obra de arte só é verdadeira caso seja dotada de uma consistência, de modo que há uma articulação aí que precisamos depurar. É daí que as grandes obras de arte conservam a sua potência expressiva ao longo das eras, afetando corpos pertencentes a regimes completamente diferentes em épocas muitos distantes entre si, e sem necessidade de mediação alguma, o que prova que a arte resiste absolutamente ao campo das representações e ao substrato histórico-cultural que a pretendem delimitar e engolir. A obra de arte é, a um só tempo, um fim-em-si e um meio, sendo que, se um desses braços for cortado, ela perde a sua quintessência artística.

[232] "*Esforço*" não é necessariamente a melhor palavra porque, no final das contas, ele não pode ser forçado; é um esforço que se dá sem forçar, uma vez que não é da ordem do voluntário. Sua condição, como vimos, é a tensão da duração. Feita essa observação, manteremos o termo que Bergson elegeu.

2.2 **Gestação**

> Um dia saberemos talvez que não havia arte, mas somente medicina...
>
> *J.M.G. Le Clézio*

> É preciso viver distanciado, esquecido, ter outro mundo, um mundo ainda não criado.
>
> *Henry Miller*

> Após essa grande, imensa tarefa da arte, o que se chama propriamente arte, a das obras de arte, não é mais que um apêndice: um homem que sente em si um excedente de tais forças embelezadoras, ocultadoras e reinterpretantes procurará, enfim, desafogar esse excedente em obras de arte; assim também fará, em circunstâncias especiais, todo um povo. – Mas agora iniciamos a arte geralmente pelo final, agarramo-nos à sua cauda e pensamos que a arte das obras de arte é o verdadeiro, que a partir dela a vida deve ser melhorada e transformada – tolos que somos! Se damos início à refeição pela sobremesa e saboreamos doce após doce, não surpreende que arruinemos o estômago e até mesmo o apetite para o bom, substancial, nutritivo alimento que nos oferece a arte!
>
> *Nietzsche*

A primeira fase da criação artística consiste nesse pressuposto no corpo do artista que é a totalidade dos processos vitais desde o seu nascimento, ou seja – a sua personalidade. Isso inclui toda a sua história, tanto explícita na superfície dos fatos quanto implícita na profundidade dos afetos que constituem a sua evolução interior, as suas inclinações ou propensões, as contrações mais determinantes de sua curvatura espiritual, que dão o enquadramento seletivo ou o crivo segundo o qual toda a vida é preenchida de uma coloração afetiva tão única quanto própria, redistribuindo as linhas da mais íntima sensação do vital, do amor, do pensamento e da arte em pinceladas originais: *o espírito do artista já é*

uma obra de arte. Trata-se da dimensão de *transversalidade*, que contrai a totalidade do real em um *modo expressivo singular* que consiste na persona como um todo. É como se a persona constituísse de algum modo uma consistência, o que não é de espantar diante do fato de que a duração é a consistência ela-mesma e, literalmente, *a persona é a duração em pessoa*. O que ocorre em geral é que a pessoa se separa da persona, tornando-se uma ilhota, e se descola de sua própria duração por uma depressão da vitalidade ou da vontade – ela se espraia na horizontalidade da planície social, exteriorizando-se em relação a si mesma. Todavia, no sentido em que aqui colocamos, a persona (a totalidade expansiva do espírito) é que constitui a consistência a partir da qual a criação artística prolifera. Ela é, por assim dizer, o *germe* da criação; a verdadeira *pré-história* da criação de uma obra de arte.

Sabemos, entretanto, que a pré-história não contém em estado a priori o seu desenvolvimento ulterior, podendo-se desenvolver de infinitas maneiras imprevisíveis. Ela tampouco contém em si a garantia de alguma criação artística. Sabemos também, mais profundamente, que a pré-história só pode ser discernida a posteriori, de modo que ela é uma projeção retrospectiva. Mas, se falamos em pré-história, não nos referimos a ela enquanto causa, mas como "quase-causa"[233], ou melhor, enquanto *germinação artística*. Trata-se menos de causa do que de uma evolução *efetiva*. Quando falamos anteriormente da *gênese da intimidade*, estávamos rastreando as linhas espirituais que conduzem à arte. Algo assim como fez James Joyce, uma espécie de *retrato do artista quando jovem*, pois o destino artístico não é um desvio qualquer, e tem seus pressupostos no corpo daquele que o experimenta. Todo este trabalho até aqui foi uma tentativa – como sempre, incompleta – de rastrear esse desvio. Foi o que chamamos de *psicogênese do artista*. Ora, é evidente que só se pode rastrear aquilo que já se atualizou no plano dos fatos, aquilo que já é uma realidade consumada. Evidentemente, alguém só se torna artista ao realizar uma obra de arte, de modo que, antes disso, só podemos falar em uma elaboração, uma lenta preparação do artista. Há, portanto, uma dinâmica vital, uma energética que conduz ao núcleo da arte. Toda a vida espiritual, tal como a expusemos ao longo deste trabalho, consiste na reserva de energia que será revertida em criação. Na realidade, como dissemos, essa energética já é criação; toda a

[233] Toda esta estética é profundamente inspirada na teoria estoica dos incorporais, a primeira reversão filosófica do aristotelismo e do platonismo; certamente o primeiro vislumbre de uma estética ou de uma teoria da expressão. Os estoicos antigos foram os primeiros a produzirem um corte radical entre o plano dos fatos e o plano dos puros efeitos, entre a série causal-corporal e a série expressiva-incorporal, minando a teoria da causalidade, tão primordial nas filosofias consagradas ao longo da história. Para aprofundar essas questões, cf. o clássico "*A teoria dos incorporais no estoicismo antigo*", de Émile Bréhier. Mas a noção de "quase-causa" que se dá entre os incorporais extraímos de Deleuze, cf. "*Lógica do Sentido*", pp.7; 97-98.

vida afetiva radical e, portanto, o prolongamento da persona em atos livres já é criação – duração e emoção já são criação.

Discernimos, pois, na psicogênese do artista, algumas características: uma vida anônima e indizível; uma tensão elevada da duração capaz de contrair mais intensamente as qualidades puras; a frequência de diversos tons vitais em sua pele, de modo a atravessar diversas texturas espirituais propagadoras de lucidez; a distância metafísica ou a solidão intensa, que o instala nas camadas mais profundas do real, de sua essência movente; a gênese da intimidade, que consiste na despersonalização ou, o que é o mesmo, na diluição da pessoalidade na personalidade; a instauração de um regime aberto no corpo, por onde o efeito estético circula e impacta mais amplamente; em suma, uma potência afetiva mais profunda que faz a sua existência pessoal ser permeada pela consistência de sua duração impessoal.

Já a criação propriamente artística envolve um esforço de atenção, ou melhor, uma *força de tensão* descomunal. Agora se torna mais claro como que a criação artística não é contraditória com o processo vital no corpo do artista; ao contrário, ela o supõe! O salto que se efetua da intimidade nuclear para a criação artística é que não é garantido. Ele depende, certamente, de algumas condições, entre as quais discernimos pelo menos duas, ainda que elas nada garantam por si sós; uma condição material, outra espiritual[234]. A condição material é mais banal, ou seja, ela diz respeito a alguma contingência de ordem material, como, por exemplo, a falta de um meio mais fértil para a criação, mais propício para a frequentação de certos tons vitais. O constrangimento material, afinal, também poderia ser um impedimento. A condição espiritual é isso que vimos falando do pressuposto no corpo – uma espécie de despertar para uma vitalidade superior, ou, em outras palavras, a morte dionisíaca ou metafísica, o que equivale a um renascimento.[235]

---

[234] As duas condições que enunciamos, entretanto, não bastam para a criação artística – por isso é que não são nada mais que *condições* ; a criação ainda implica uma concentração extrema da tensão, além de supor um domínio técnico relativamente amplo sobre a matéria. E, mais profundamente, um combate violento que se dá no interior do corpo do artista, como veremos adiante.

[235] *Dioniso*: "Dio-nysios" = nascido duas vezes. Aproveitamos essa brecha para deixar claro que não aprovamos, de modo algum, o senso comum que interpreta o dionisíaco como um princípio físico, uma transgressão física. Não se pode tomar o dionisíaco extensivamente por algo carnavalesco, ou como um ritual orgiástico. Esse mau uso só se faz para justificar interesses espúrios e pessoais. Acreditamos, sim, que essa interpretação corresponde à fraqueza do nosso século e à sua redução pornográfica, à "*explicitudo*". O dionisismo é essencialmente metafísico e, por isso mesmo, trágico. A ditadura do culto ao corpo, que promove a nudez, a musculação e a cirurgia plástica como práticas sociais hegemônicas, nada tem de dionisíaco, nem mesmo uma lembrança. Aliás, o próprio sexo, que já deixou de ser um ato transgressor, vai perdendo sua veia dionisíaca, uma vez que é cada vez mais uma prática sem intensidade vital ou amorosa; *an-erótica.*

É pela morte que Ivan Ilitch se eleva por sobre a sua pessoalidade, superando a sua humanidade. Não tanto pela morte física quanto pela morte metafísica que a precede em alguns instantes, como a lucidez arrebatadora que ilumina o teatro de sua existência, reduzida ao espetáculo social. É verdade que Ivan Ilitch não se tornou artista, mas ele despertou o artista virtual que dormita em cada um de nós. Podemos aventar que a contingência da morte física o impediu de levar a cabo um destino artístico[236]. Do ponto de vista social, o artista é um *desajeitado*, um *distraído*[237]; ele não funciona bem no regime da prudência, nos círculos habituais da produção e da atividade humana em geral, contrariando a expectativa social do bom senso projetada sobre sua ação aparentemente incoerente. Mas essa aparente incoerência não equivale a uma falta de sentido; ao contrário, são os sentidos vitais que são moralmente interpretados como incoerência. É que o artista é aquele que "*perdeu a terceira perna*", o tripé estável que garantia seu equilíbrio social.

G.H. é uma escultora que leva uma vida burguesa e tranquila. Suas esculturas são produto mais do hábito do que da emoção, o que lhe garante uma posição social conveniente. Até que um dia se dá uma ruptura: ela despede a empregada e vai até o quarto dela. Essa visita ao quarto estrangeiro em sua própria casa lhe dá um baque, um golpe tremendo: como pode haver um espaço tão estranho à lógica de sua existência no interior de sua própria casa! Lá, ela passa por uma verdadeira conversão: analogamente, ela descobre territórios estrangeiros dentro de si mesma. Esse livro perfaz o movimento da gênese da intimidade, a descoberta de outras texturas na própria pele, da impessoalidade que é a natureza de sua persona *("o mim do eu", "o it anônimo"*, etc.). O encontro com a barata promove uma materialização sensível do tempo, uma sensação do inesgotável devir que sobrepõe as idades e as eras em camadas de pele sobrepostas, envolvendo o presente em um arcaísmo latente. A conversão de G.H. desbloqueia o seu corpo profundo, a abertura afetiva que, enfim, a transformaria em verdadeira artista, destinando-a à *paixão*, que estampa o título do livro – enfim, uma odisseia metafísica[238].

---

[236] "*A morte de Ivan Ilitch*", de Liev Tolstoi. É por isso que o livro poderia igualmente se chamar de "O nascimento/renascimento de Ivan Ilitch", sem prejuízo de sentido.

[237] Como pode um distraído ver mais? "Notemos que o artista sempre passou por um "idealista". Entende-se com isso que ele está menos preocupado do que nós com o lado positivo e material da vida. É, no sentido próprio da palavra, um "distraído". Por que consegue ele, sendo mais desprendido da realidade, ver nela mais coisas?[...]", In *P.M.*, p. 157. Enfim, é preciso fazer uma distinção para esclarecer a questão: o distraído não é o descontraído; ao contrário, ele tem maior potência contraente e por isso "vê mais". Isso ficará mais claro adiante.

[238] *A paixão segundo G.H.*, de Clarice Lispector.

A criação artística, portanto, supõe a transfiguração da pessoa, de modo que o fato de se compor uma obra seja um desenvolvimento do núcleo vital da personalidade. Já deixamos claro que sem essa maturação, não haveria arte – razão pela qual chamamos esse grande processo de *germinação artística*. É Paulo Leminski que o atesta:

> *um bom poema*
> *leva anos*
> *cinco jogando bola,*
> *mais cinco estudando sânscrito,*
> *seis carregando pedra,*
> *nove namorando a vizinha,*
> *sete levando porrada,*
> *quatro andando sozinho,*
> *três mudando de cidade,*
> *dez trocando de assunto,*
> *uma eternidade, eu e você,*
> *caminhando junto* [239]

Eis a matriz energética que será revertida na criação de uma obra de arte. Há apenas um possível inconveniente que decorre dessa visão: a vida de um artista não precisa ser recheada de fatos. Uma vida boêmia não é a condição para o artista, como acreditam muitos; é possível, quiçá até provável, que o artista leve uma vida burguesa, pacata, silenciando a sociabilidade, economizando em movimento extenso aquilo que ele ganhará em movimento intenso. É Bergson mesmo quem observa isso:

> Em primeiro lugar, de fato, notamos que vários grandes poetas levaram vida muito retraída, bem burguesa, sem que tivessem ocasião de ver desencadear-se em torno de si as paixões cuja descrição fiel fizeram. Mas, a supor-se que tivessem assistido a esse espetáculo, perguntamo-nos se ele lhes teria servido para muita coisa. [...][240].

Exemplar disso seria a vida de vários escritores, músicos, filósofos...[241] Citemos o escritor Borges, que conhecia poucos bairros de Buenos Aires e que, uma vez questionado sobre sua infância, respondeu que a teria trocado por qualquer outra, pois se tratava de uma infância sem muitos fatos, uma juventude externamente pobre de fatos, o que para muitos é desinteressante. Porém, é desse intervalo todo, desse silêncio intenso, que brotou a sua magnífica literatura. Kant nunca saiu da pequena Königsberg, levou uma vida pacata

---

[239] Poema sem nome. "*La vie en close*", in "*Toda Poesia*", Paulo Leminski, p.245.

[240] "*R.*", p.124.

[241] Flaubert escreve em uma carta destinada a sua mãe e datada de 14 de novembro de 1850: "*[...] Você pintará o vinho, o amor, as mulheres, a glória, com a condição de que você não seja nem bêbado, nem amante, nem marido, nem soldado raso. Misturado à vida, vê-se mal; sofre-se ou goza-se demais. O artista, para mim, é uma monstruosidade, algo fora da natureza. [...]*" Gustave Flaubert, in "*Cartas Exemplares*", p.47.

(recheada de pequenas bizarrices, aliás)[242], e seu passeio diário pontual pela cidade é o único indício de deslocamento em toda a sua vida. E foi ele quem criou o campo transcendental... Gilles Deleuze também levou uma vida burguesa, e só saía de casa para ter um grande encontro[243], ou então não saía; não era afeito à viagem. Foi ele, não à toa, que lucidamente distinguiu entre a viagem extensa e a viagem intensa sem sair do lugar[244]. E produziu uma verdadeira revolução filosófica, inclusive inaugurando o campo transcendental a-subjetivo. Quanto aos músicos, é provável que passem metade de suas existências sozinhos diante de seu instrumento, sem nunca deixar de treinar... Enfim, isso tudo apenas para mostrar que não há uma "regra de vida", uma "dieta exemplar" a ser seguida pelos criadores; há mil e uma maneiras de viver, umas mais austeras e disciplinadas do que outras mais descontraídas e boêmias. E o mais interessante é que um modo de vida não se escolhe – ele se desenvolve pelas costas ao longo dos anos como uma estratégia vital, buscando dinamicamente, tateando no escuro, um funcionamento ou um regime que favoreça a sua exigência interna de criação, essa voz interior (literalmente, "*vocação*"[245]), esse chamado, esse canto das sereias. É verdade que as condições de existência (a materialidade dos meios, o estado de coisas, etc.) refreia o impulso, constituindo um obstáculo com o qual o artista deverá se haver. Há um dinamismo aí – se as condições da existência se modificam, é de crer que o modo de vida também possa mudar, sem que haja qualquer alteração na curvatura da alma, nas inclinações nucleares da persona. A única coisa que importa nesse processo é que se viva de maneira que a criação seja intensificada – o que pode exigir estratégias opostas, seja a de um relativo isolamento, seja a de uma relativa socialização. Na maioria das vezes, ambas as tendências coexistem em um mesmo corpo, e não é de espantar que haja eventuais oscilações entre uma e outra. Afinal, nenhuma tensão se sustenta eternamente, razão pela qual os homens não são integralmente deuses... No fundo, é possível que épocas de estagnação sejam necessárias para contrabalancear a abundância de intensidade, o que pode minar a saúde do organismo. Estratégias, estratégias, estratégias... o corpo do artista se torna

[242] "*Os últimos dias de Immanuel Kant*", de Thomas de Quincey. Não só o livro traz as anedotas cômicas da vida pessoal de Kant, como ele foi escrito por um anti-kantiano que, entretanto, se entusiasmou com a vida pessoal do filósofo, a um só tempo extraordinária e extremamente ordinária no que continha de hábitos, manias e temores.

[243] É o que ouvimos em seu *Abecedário*.

[244] *Idem.*

[245] *Vocação* nada tem a ver com a noção de *dom*, inato. Sobre a "vocação" no bergsonismo e a sua diferença absoluta em relação à noção de "destinação" na filosofia heiddegeriana, cf. David Lapoujade, "*As potências do tempo*", pp.18-20.

um campo de guerra, uma zona de combate no qual as forças divergentes disputam o território. Em códigos nietzschianos: *quem é o artista senão aquele em cujo corpo as forças ativas sempre voltam a triunfar sobre as forças reativas, como numa espécie de inesgotável revolução?* Eis o corpo aberto.

Enfim, fizemos esse parêntese para desfazer maus entendidos que rondam a figura do artista e a do pensador, pois muitos acreditam que a criação é um dom inexplicável e nada mais. Mas há uma dinâmica vital ainda mal compreendida... Entrevê-la, pelo menos, é importante para não afundar a criação em um mar de mistérios e envolvê-la em confusões letais. Antes de darmos um passo adiante, ouçamos o que Henry Miller, profundo conhecedor das noites e da boemia parisienses do entreguerras, ao mesmo tempo em que um esteta prenhe de misticismo, tem a nos dizer sobre a arte:

> A arte é apenas um meio para chegar à vida, a uma vida mais fecunda. Não é em si mesma a vida mais fecunda. Meramente aponta o caminho, algo que é desprezado não só pelo público, mas muitas vezes pelo próprio artista. Ao se tornar um fim ela se frustra. A maioria dos artistas está frustrando a vida na tentativa de se atracar com ela. Partiram o ovo em dois. Toda a arte, acredito firmemente, um dia desaparecerá. Mas o artista permanecerá, e a vida se tornará não "uma arte", mas arte, isto é, definitivamente e para sempre se apropriará do terreno. Na acepção verdadeira nós certamente ainda não estamos vivos. Já não somos animais, mas sem dúvida ainda não somos homens. Desde a aurora da arte todo grande artista vem repisando isso, mas poucos são os que realmente compreenderam**. No momento em que a arte for de fato aceita ela cessará de existir. Ela é apenas um substitutivo, uma linguagem-símbolo, para algo que pode ser apreendido diretamente. Mas para que isso seja possível o homem precisa se tornar inteiramente religioso, não um crente mas o autor primeiro, um deus de fato e de direito. E ele inevitavelmente se tornará.** E de todos os volteios desse caminho a arte é o mais glorioso, o mais fecundo, o mais instrutivo. O artista que adquire inteira consciência, consequentemente, deixa de ser artista. E a tendência é a consciência, aquela consciência ofuscante em que nenhuma forma de vida atual tem possibilidade de florescer, nem mesmo a arte.[246]

Essa visão de Henry Miller, apesar de incompleta, não deixa de ser verdadeira. Ela é incompleta no sentido de que ele entende a arte apenas como um meio, de modo que a obra de arte não seria substancial. Assim, ele negligencia toda a dimensão da consistência, o que tornaria difícil, senão impossível, de ter um discernimento artístico capaz de fazer distinções, de ser seletivo. Apesar de ele afirmar que a arte é o mais glorioso, o mais fecundo, o mais instrutivo no caminho para o homem se elevar, ele não deixa espaço para uma ontogênese da obra de arte, perdendo de vista o problema da consistência. A sua visão é puramente psicogenética, o que *não* a torna, a nosso ver, menos verdadeira. Ele chama atenção para que a arte não é a vida superior; ela é apenas um meio, um encaminhamento

[246] "*Reflexões sobre a arte de escrever*", in "*A sabedoria do coração*", Henry Miller, p.25. Grifo nosso.

para essa vida superior. Nesse sentido é que ele trata a arte como uma "linguagem-símbolo" ou um substitutivo para algo que pode ser vivido diretamente, como se a obra de arte fosse uma mediação, e não uma *imediação contemplativa*. Entretanto, compreendemos que o efeito estético se dê também fora da arte, como já apontamos, e acreditamos que é essa a nota fundamental da intuição de Henry Miller ao apontar para esse extracampo que pode ser vivido diretamente. Discernimos nessa visão um *viés orientalizante*, que não pode ver a arte senão enquanto processo, ou melhor, enquanto processo no seio do Grande Processo ou Caminho – *Tao*[247]. O resultado ou a obra é menos importante do que o processo, a maneira como se procedeu e a tensão que se imprimiu no processo – a qualidade espiritual ou a *presença*. Por isso é que Henry Miller diz que a arte aponta o caminho, como o dedo que aponta para a lua em um koan zen. Aliás, não é segredo que ele foi muito influenciado pelo budismo e pelo taoísmo. Bergson gosta de colocar a arte sob o signo da *revelação* e da *sugestão,* como esse dedo que aponta para a lua. Além disso, Henry Miller diz que a arte desaparecerá, mas não o artista – o que reitera a característica psicogenética da arte, razão pela qual ele dá primazia à personalidade sobre as obras de arte. Em outro texto, ele diz:

> No momento da suprema individuação, quando se sente a identidade de todas as coisas e se está absolutamente e beatificamente só, o cordão umbilical afinal se parte. Não existe anseio pelo útero nem anseio pelo além. A certeza da eternidade. Além, não há evolução, apenas o movimento perpétuo de criação para a criação. A personalidade em si torna-se uma criação.[248]

Henry Miller, boêmio e místico, fala a partir de texturas espirituais, razão pela qual ele extrai sentidos intangíveis da criação. A personalidade se torna uma criação no momento da

[247] Recomendamos, a respeito da postura oriental diante da ideia de criação, o livro de François Jullien, "*Processo ou Criação*". Os orientais não têm muita afeição à ideia de criação, na medida em que ela supõe um criador, um autor, o que representa uma transcendência em relação ao Processo que é a Natureza enquanto plano de imanência. Para eles, a criação é descontínua e individual, enquanto o Processo é contínuo, indivisível e imanente. Ora, isso não está muito distante da concepção da criação por nosso filósofo Henri Bergson. Não à toa, ele diz: "*Tudo é obscuro na ideia de criação se pensamos em coisas que seriam criadas e em uma coisa que cria, como se faz normalmente, como o entendimento não pode se impedir de fazer. [...]*" (*E.C.*, p.269.) Certamente, a sabedoria zen não teria afeição à noção de originalidade, de novidade, e a arte oriental é, em grande medida, artesanal, de modo que os códigos da criação pictórica oriental são religiosamente seguidos como regras de conduta, sem o que a arte seria inferior, uma vez que ela preza pela natureza do processo mais do que pela obra em que resulta. É que o Processo é a imanência, e a arte no Oriente não tem a autonomia que conhece no Ocidente; ela é, como qualquer outra atividade - seja a do *kyudô*, seja a da *ikebana*, seja a do *zazen*, etc. -, uma extensão do corpo zen, que consiste, grosso modo, na busca de uma mesma qualidade de tensão (*presença*) em todas as atividades, até nas mais corriqueiras e banais. A arte, portanto, não passa de um motivo, como qualquer outra prática (cada uma dentro de seu rigor específico, claro), para se ampliar a consciência, atravessando seus diversos planos, como que à espreita do *satori* ou iluminação. Sem dúvida isso é um resumo indecente, mas como não ver que há, no corpo da religiosidade oriental, um vitalismo estético? É por isso que ela nos interessa, inclusive enquanto contraponto.

[248] "*Fome uterina*", in "*A sabedoria do coração*", p.149.

suprema individuação – o que quer dizer que ela não é criação em qualquer momento, ou em qualquer tom vital. Observemos que intuitivamente ele colocou de maneira análoga que para a arte deixar de existir "*[...] o homem precisa se tornar inteiramente religioso, não um crente mas o autor primeiro, um deus de fato e de direito."* Otimista, arremata: "*E ele inevitavelmente se tornará."* Ou seja: essa *ultrapassagem* supõe algo no corpo, uma espécie de aptidão mística, como se tudo pudesse ressoar em seu corpo, caixinha de ressonâncias cósmicas. Só assim, um pequeno fato pode ser transfigurado em algo imenso[249] e, desse modo, tudo seria potencialmente estético[250]. Ora, isso ressoa com uma das mais profundas passagens da obra de Bergson:

> Qual é o objeto da arte? Se nossos sentidos e nossa consciência fossem diretamente impressionados pela realidade, se pudéssemos entrar em comunicação imediata com as coisas e conosco, acredito que a arte seria inútil, ou melhor, que seríamos todos artistas, pois nossa alma vibraria então continuamente em uníssono com a natureza. Nossos olhos, ajudados por nossa memória, recortariam no espaço e fixariam no tempo quadros inimitáveis. Nosso olhar captaria de passagem, esculpidos no mármore vivo do corpo humano, fragmentos de estátua tão belos quanto os da estatuária antiga. Ouviríamos cantar no fundo de nossa alma, como música às vezes jubilosa, porém no mais das vezes queixosa, mas sempre original, a melodia ininterrupta de nossa vida interior. Tudo isso está em torno de nós, tudo isso está em nós e no entanto nada de tudo isso é percebido por nós distintamente. Entre nós e a natureza – mas que digo? –, entre nós e nossa própria consciência, interpõe-se um véu, véu espesso para o comum dos homens, véu leve, quase transparente, para o artista e o poeta. Que fada teceu esse véu? Foi por malícia ou amizade? Era preciso viver, e a vida exige que apreendamos as coisas na relação que elas têm com nossas necessidades.[251]

Em outras palavras, se pudéssemos alargar indefinidamente a intuição, *a arte seria inútil, ou melhor, todos seríamos artistas*. Nessa passagem, Bergson atina com todo o sentido genético da arte. Ele difere de Henry Miller no otimismo, porque, para Bergson, essa potencialização da intuição é praticamente impossível, acontecendo de maneira sempre

---

[249] Novamente o zen: "[...] Uma vareta de incenso está queimando na minha mesa. Isso é algo trivial? Um terremoto sacode a terra e o monte Fuji tomba. Isso é um grande evento? Sim, enquanto persistir a concepção de espaço. Mas será que nós estamos mesmo vivendo confinados num cerco chamado espaço? O zen responderia prontamente: "Com a queima de um incenso, todo o triloka queima. Dentro da xícara de chá de Joshu, as sereias estão dançando". Enquanto estiver consciente do espaço e do tempo, o zen manterá uma distância respeitável de você; seu feriado será desperdiçado, seu sono será perturbado e toda a sua vida será um fracasso." D.T. Suzuki, "Uma introdução ao zen-budismo", p.72. Sobre o zen-budismo em geral, recomendamos a obra inteira de Daisetz Teitaro Suzuki.

[250] Ainda que não componha uma obra de arte. Eis precisamente o que chamamos de *efeito estético* ou de *circuito estético*, compreendido no seio de um *vitalismo estético*. Por isso é que o encontramos fora das obras de arte, quando um fato, por mais simples ou ínfimo que seja, gera um impacto profundo, como se ampliasse a consciência. Aliás, para se restituir seu alcance e sua dimensão vital, o amor deve ser colocado sob o signo do vitalismo estético.

[251] "*R.*", pp.112-113.

furtiva, e a sua raridade se deve à necessidade de viver ou sobreviver, que interpõe um véu entre nós e nós mesmos. É por isso, aliás, que a intuição não é "faculdade" como a inteligência. Essa compreensão de Bergson supõe uma visão metafísica a respeito do sentido vital da arte, o qual só pode ser entrevisto no seio de sua articulação filosófica. No entanto, se esse aprofundamento radical da intuição é impossível pela condição do homem enquanto ser vivo e biológico, ele é possível em algum grau. Por isso é que nem todos os homens são deuses, nem todos são, de fato, artistas, e por isso é que o véu que a natureza deita nos homens é *espesso, para o comum dos homens*; mas é *leve, quase transparente para o artista e o poeta.* Dada a condição humana, a arte sempre será necessária, ou seja, vital – e aí está a diferença entre as duas visões. O próprio Henry Miller sabe que a arte só se tornaria inútil, deixaria de ser um verdadeiro meio vital no dia em que *o homem se tornasse inteiramente religioso*; *um deus de fato e de direito*. Bergson, porém, sabe que esse dia nunca chegará, pois, se isso triunfasse, colocaria imediatamente em xeque a existência das sociedades. Se todos os homens se tornassem deuses, a ação sofreria um *tilt*, e a contemplação seria a ordem do dia. Esse seria um mundo no qual o homem não precisasse beber, comer, trabalhar, reagir, dormir, etc.; o homem seria desprovido de um organismo, desvio ao qual nenhuma sociedade sobreviveria, uma vez que elas se sustentam sobre a conservação do organismo. *O que é a sociedade senão um grande organismo que retira seu sustento da conservação dos organismos celulares dos indivíduos? Ela é menos o conjunto de todos os indivíduos somados do que um princípio intrínseco a cada indivíduo como a sua segunda pele, variando apenas em espessura.*[252] Por isso é que o conservadorismo é a regra, e a criação, rara exceção; por isso, a moral costuma ser sempre fechada. É verdade que, a despeito do organismo, inerente a todo ser vivo, linhas divinas atravessam seus corpos, despertando-os para uma vida superior, e essa via é a fonte da formação dos artistas, no limiar indiscernível entre o humano e o divino.

Em outras passagens, Bergson parece, no entanto, retirar a arte do território privilegiado da vida, tratando a criação como um circuito mais amplo. Assim, ele volta a sua atenção ora para os santos, os místicos e os heróis, ora, curiosamente, para o homem moral. É ele quem diz com todas as letras que "*[...] o ponto de vista do artista é importante, mas não definitivo"*, e explica que a expressão da obra de arte é, sim, um florescimento da vida, mas que a sua forma manifesta uma suspensão do élan, impedindo-a de continuar

[252] Todo o último livro de Bergson, *M.R.*, é a elaboração desses sentidos vitais, na tentativa de engendrar o foco genético dos nexos entre o homem, a sociedade, a moral e a religião, liberando a sua perspectiva criadora, a sua *abertura*.

avançando, "[...] como a criança que arredonda num giro gracioso o final de sua escorregadela." [253]. Mas isso é verdadeiro para todas as formas que a vida desenha. O que Bergson está querendo dizer é que há o ato dinâmico pelo qual as linhas são desenhadas, e há as linhas já traçadas que descrevem a forma de um desenho. Trata-se da distância entre o plano virtual-genético e o plano atual-estático, sendo que aquele inevitavelmente cairá nas rédeas deste, determinando-se em um corpo e descrevendo uma forma. Entretanto, veremos adiante, ao tratarmos da consistência e do contágio intrínsecos à obra de arte, que essa visão de Bergson é inconsistente, pois negligencia a característica da obra de arte de conservar intacta a sua expressividade, de reter virtualmente a sua intensidade. *Aparente paradoxo, é apenas materialmente que a obra de arte descreve uma forma; de direito, ela é duração pura e, portanto, não configura uma suspensão do élan. Apesar de ser materialmente invariável, fato que garante a sua consistência expressiva, a sua materialidade ganha outro estatuto, de modo a manter viva na obra de arte a circulação virtual ou intensa da expressão e a impedi-la de se encerrar numa forma extensa.*

Adiante, no mesmo trecho, Bergson diz:

> Superior é o ponto de vista do moralista. Somente no homem, sobretudo nos melhores dentre nós, o movimento vital prossegue sem obstáculo, lançando, através dessa obra de arte que é o corpo humano e que ele criou ao passar, a corrente indefinidamente criadora da vida moral. O homem, incessantemente convidado a apoiar-se na totalidade de seu passado para pressionar ainda mais poderosamente o futuro, é o grande êxito da vida. Mas criador por excelência é aquele cuja ação, sendo intensa, é capaz de intensificar também a ação dos outros homens e de ativar, generosa, focos de generosidade. Os grandes homens de bem, e mais particularmente aqueles cujo heroísmo inventivo e simples abriu para a virtude caminhos novos, são reveladores de verdade metafísica. Por mais que estejam no ponto culminante da evolução, estão muito perto das origens e tornam sensível a nossos olhos o impulso que vem do fundo. Consideremo-los atentamente, procuremos experimentar simpaticamente o que experimentam, se quisermos penetrar, por um ato de intuição, no próprio princípio da vida. Para desvendar o mistério das profundezas, às vezes é preciso visar os cimos. O fogo que está no centro da Terra só aparece no cume dos vulcões.[254]

Nesta passagem, Bergson privilegia o "moralista"[255] até mesmo sobre o artista, pintando-o como uma espécie de santo, cuja vida serve de exemplo, contagiando as massas

[253] *E.E.*, p.24.

[254] *Ibidem*. pp.24-25.

[255] Lembremos que '*moral'* na obra de Bergson não tem o mesmo sentido que na obra de Nietzsche, podendo admitir diferenças de natureza entre o regime aberto e o fechado, sendo tendencialmente criadora ou conservadora. É verdade que nesta curiosa passagem ele trata do "homem de bem", como se depurasse uma perspectiva criadora nas linhas que constituem sua vida, ainda que imiscuídas no plano de sua atividade.

pelo amor e pela generosidade. Observemos que ele não diz que os grandes homens de bem são verdadeiros metafísicos, e sim que eles são reveladores de verdade metafísica, ou seja, aos olhos de um metafísico, ou melhor, do metafísico em questão. Nesses momentos, Bergson faz uma psicogênese da criação, privilegiando as linhas criadoras da personalidade, aquilo que ele chamou de "*a criação de si por si*", isso que nós caracterizamos como *germinação artística.*

> Portanto, se em todos os âmbitos o triunfo da vida é a criação, não devemos supor que a vida humana tem sua razão de ser em uma criação que, diferentemente daquela do artista e do cientista, pode prosseguir a todo momento em todos os homens: a criação de si por si, o engrandecimento da personalidade por um esforço que extrai muito do pouco, alguma coisa do nada e aumenta incessantemente a riqueza que havia no mundo? [256]

Se Bergson adota posturas contrárias ao longo de sua obra em relação à arte, isso não deve espantar. Que filósofo não se contradiz? É preciso compreender, no entanto, a razão mesma da contradição, que não se deve a uma confusão ou a um lapso do filósofo. Na realidade, são posturas por sua vez contrárias, mas não contraditórias. É que, como apontamos ao início deste capítulo, a psicogênese e a ontogênese da criação, apesar de suscitarem posturas contrárias entre pensadores ou no interior de um só e mesmo pensador, são complementares. Ora, como não se pode dizer tudo de uma só vez, de um só golpe, é preciso construir os sentidos, e para isso é preciso fazê-lo em diversas frentes e através de vários golpes, ainda que a intuição seja una[257]. Como Bergson pretende engendrar a criação absolutamente, assim como nós neste trabalho, ele vai adotar posturas contrárias entre si, como quem se coloca em pontos de visão relativos aos diversos graus do ser[258] (*Diferença*). Assim, ele permeia todas as zonas de ressonância da criação, como quem adota as diferentes perspectivas instauradas por um só e mesmo acontecimento. Portanto, não nos deixemos enganar pela aparente contradição entre as diferentes passagens, pois uma contradição lógica não configura um contrassenso metafísico. Ao contrário, um sentido metafísico pode exigir uma contradição explícita no discurso, mas essa contradição lógica é incapaz de abalar a consistência implícita do sentido.

---

[256] *Ibidem.* p.23. Grifo nosso.

[257] "*[...] a intuição de que falamos não é um ato único, mas uma série indefinida de atos, todos do mesmo gênero, sem dúvida, mas cada um de uma espécie muito particular, e como essa diversidade de atos corresponde a todos os graus do ser.*", *P.M.*, p.214.

[258] Lembremos que cada grau exprime uma perspectiva absoluta.

Beatriz Antunes faz um comentário precioso a respeito dessa aparente contradição em que a criação é colocada na obra de Bergson.

> É interessante que Bergson tenha como necessidade desenvolver mais profundamente como age a emoção criadora quando ela tem por matéria a própria humanidade, a qual é expressa por meio de santos, sábios, profetas ou heróis, por meio do contágio de sua vitalidade e consequentes bifurcações históricas. Enquanto a arte age sobre a matéria físico-química enquanto tal e a espiritualiza de maneira singular por meio de uma composição estética, o místico faz da alma humana e suas tendências espacializantes a sua matéria, modificando toda uma espécie animal dada e permitindo que ela avance ao invés de girar em torno de si mesma indefinidamente. Nos dois casos, segundo Bergson, é a mesma natureza que dá um salto e se desvia de si irreversivelmente. A escolha filosófica de Bergson é sem dúvida de ordem ética: explorar mais profundamente, diante do círculo que encerra uma dependência recíproca do indivíduo com a sociedade, a abertura do porvir por novos modos de sentir e agir no mundo, sem dúvida realizado por homens especiais, porém possibilitado, acima de tudo, por uma nova relação com a natureza e com o tempo. Isso não deve, contudo, anunciar qualquer superioridade do agir histórico em relação aos mundos de sensações inventados pela arte, sequer um despropósito teórico ao tomarmos a arte como problema central, uma vez que a força dessa segunda perspectiva serve muitas vezes para sustentar a primeira ao logo da obra bergsoniana, o que indica o quão claro para seu espírito era a natureza da criação artística. Inversamente, também podemos nos valer de outras séries vitais para aprofundar o sentido inatual que todas compartilham, ou seja, sua escrupulosa investigação sobre a experiência mística é também capaz de nos oferecer indicações preciosas para alcançarmos o funcionamento do elã no domínio de expressão artística. Afinal, trata-se da mesma exigência e do mesmo esforço de criação, ainda que variem o material e os meios.[259]

Para nós, no entanto, a razão pela qual Bergson estende sua atenção a outras figuras que não a do artista, é porque ele explora o efeito estético como um todo. Um santo tem a mesma potência psicogenética que uma obra de arte, uma vez que ele veicula uma emoção original através de seus atos. São Francisco de Assis, por exemplo, disseminou novos modos de sentir e de perceber a natureza, os animais e os seres vivos em geral, uma espécie de nova sensação cósmica da totalidade da vida, promovendo a conversão do Homem a uma nova inserção no seio da natureza, fazendo a sociedade reencontrar um corpo acima do organismo, Enfim, trata-se de um processo estético, a invenção de um novo corpo. É claro que seus meios são outros que os de um artista, como aponta Beatriz Antunes, de modo que ele tem como matéria a alma humana, como meio a sua própria existência, a servir de exemplo pelo contágio da emoção através de sua atividade, gerando cortes, bifurcações e rupturas no corpo coletivo, desvios de rota no plano da história pela afirmação de sua emoção verdadeira. É inegável que no curso da humanidade existe um antes de Cristo e um depois de Cristo, tamanha a força do contágio que sua visão e o exemplo de sua existência

[259] "*Bergson e a criação artística*", pp.73-74.

disseminaram entre os seus contemporâneos, sendo eternizado no livro dos livros, na Bíblia, podendo contagiar cristãos ao longo dos séculos e ao mesmo tempo consolidar dogmas extremamente poderosos. E igualmente com figuras como as de Moisés, Cristo, Maomé e Buda, fundadores de novas religiosidades. Se Beatriz Antunes privilegia a criação artística, é porque esta instaura a perspectiva mais pura ou radical a partir da qual as outras séries de criação deverão ser pensadas.

> A arte é naturalmente subentendida em sua obra como uma das séries vitais que surgem como efeito da diferenciação do tempo, e não pode ser negligenciada enquanto tal. Inclusive, ela prefigura na obra de Bergson como o modelo evidente e desprovido de mistérios, a partir do qual se pode pensar mais claramente a comunicação entre espírito e matéria, sem dotar o misto de preeminências de um sobre o outro, resultando numa solidariedade muito sutil, que não se explica pelo paralelismo, mas por uma composição puramente vital.[260]

Dito isso, podemos retomar o que foi dito para passarmos ao problema da composição das obras de arte.

Enfim, a arte não seria possível se não houvesse um processo de ordem vital no corpo do artista. Isso porque, ao mesmo tempo em que a arte é o movimento de secreção das obras de arte, ela supõe, ou mesmo implica, um radical processo de despersonalização e intensificação vital, sem o que não haveria brecha para a criação. Esses fluidos trazem consigo, ou melhor, consistem eles mesmos em uma exigência de criação. Entretanto, não há qualquer garantia de que alguém venha a criar uma obra de arte. A conquista de uma consistência é algo que escapa a qualquer arbítrio ou vontade pessoal, de modo que não sobra espaço para escolha. Há espíritos vitalizados que conhecem abismos, mas que não chegam a criar uma obra, o que não os torna, de modo algum, vazios. Pelo contrário, vimos como Bergson privilegia também outras perspectivas para além do artista, uma vez que o próprio tempo, a própria evolução são criadores. O homem se torna livre à medida em que cria; que não seja pela criação de si por si, o que engrandece a sua personalidade, fazendo-o exprimir a natureza diferenciante do tempo e superar a sua condição humana. A arte é, talvez, o processo mais radical de criação, uma vez que enseja o maior processo de despersonalização, alçando o homem ao nível da Natureza.

Passemos, pois, ao problema da composição das obras de arte.

---

[260] *Ibidem*. p.74

2.3 **Composição**

É preciso arranhar a guitarra e isso é duro, é longo.

Gustave Flaubert

A composição de uma obra de arte exige algo a mais do que simplesmente um cuidado de si, ainda que ela o envolva no processo de inclinação artística. Ela exige também mais do que a atitude de um mero espectador da vida, que é demasiado passiva[261]. Ela supõe uma tensão superlativa do espírito que rompe com as malhas psicológicas nas quais o sujeito se move. O cuidado de si, aliás, consiste numa estratégia vital para manter acesa a chama, de dar corpo às vozes que conclamam a criação, de enquadrar a vida de tal modo que a proliferação expressiva seja maximizada de acordo com a potência do corpo. Trata-se de toda uma *ética*: a conquista da seletividade própria de um corpo vitalizado. Nessa medida, o cuidado de si é intrínseco ao processo artístico como um todo, mas, como dizíamos, da germinação artística para a composição de uma obra de arte há um salto. A atenção é tensionada, penetra camadas profundas, atravessa planos de consciência e atinge um tom vital no qual a despersonalização se torna absoluta e a totalidade da pessoa converge para o ato de criação. Concentrado, o espírito se esforça para se colocar no centro da irradiação criadora, sem o que a criação seria frouxa e inconsistente, uma vez que a atenção seria dispersiva e não configuraria uma transmutação criadora, mantendo-se nas rédeas psicoativas do sujeito, ou seja, na extensividade de uma percepção e na psicologia de uma sensibilidade. Efetivamente, quanto maior a tensão, maior o êxito dessa tentativa. Mas em que consiste precisamente essa *concentração*, esse *centro* do qual a criação prolifera? Ora, vimos que é a emoção que dá o elo, a liga, a consistência necessária à obra de arte. Ela é intrinsecamente uma incitação à criação; é dela, portanto, que o artista extrai a sua direção. Central não é, pois, o sujeito ou o homem; é a emoção enquanto movimento-sujeito. Lembremos que a emoção é um sentido impessoal no qual nos instalamos, uma intensidade liberada no contato intuitivo das durações; que a emoção uma vez sentida se conserva na pele daqueles que a experimentaram, pois ela deixa a sua marca no corpo profundo, espécie de *Zeitbeiß*[262]. É da

[261] Sempre lembramos a descoberta intuitiva de Rilke, que exclama a uma amiga: "*Faut-il donc n'être toujours que spectateur? Non, cela ne doit pas être!"*. Segundo Lou Albert-Lasard, amiga de Rilke, em *Une Image de Rilke*, p.21.

[262] Literalmente, "*mordida do tempo*" em alemão. Diz Bergson: "A duração real é aquela que morde as coisas e nelas deixa a marca de seus dentes. [...]", *E.C.*, p.50.

própria pele que o artista extrai a sua direção criadora, uma vez que a sua pele é impessoal e recobre todo o universo com uma coloração afetiva única[263]. Sem essa direção, a obra jamais poderia ser artística – seria um contrassenso a arte sem a pele metafísica, sem a intensidade vital da emoção. Sem ela, a criação se equivaleria a toda produção independente de sua natureza, caindo numa grande equivalência entre composições de ordens diferentes. É nessa confusão que o virtuosismo técnico e a imitação ganham campo, fazendo a arte cair seja nos círculos da erudição, do entretenimento ou do artesanato – *negligencia-se o que há de propriamente artístico nas obras de arte, promovendo uma confusão mortal entre arte e cultura*. Simultaneamente, as teorias condenam a arte seja por uma atitude formalista, seja pela atitude oposta, relativista. O formalismo, implicado na teoria das "Belas Artes", forma par com o virtuosismo, enquanto o relativismo generalizado – uma reação ao formalismo, porém ainda mais danoso – está implicado na noção de que qualquer coisa é arte e manifesta a mais absoluta indiferença em relação às obras de arte, fazendo-as equivalerem a outras produções. O relativismo forma par com o marketing, sendo muito oportuno para a captura mercadológica da arte, tornando esta apenas uma palavra profana, não contendo mais do que mero valor de mercado. *Formalismo e relativismo são as duas formas, as duas máscaras do niilismo que pretende revolver a arte numa dialética e, por isso mesmo, reduzi-la à esfera humana. A arte, no entanto, resiste à humanização, mantendo-se inapelável em sua consistência, na distância absoluta de sua expressividade.*

O que distingue a arte do artesanato? Uma atitude estruturalista não veria diferença alguma entre ambos, fazendo-os coincidir na semelhança a nível da produção; que diferença poderia haver entre a produção de um objeto artesanal e o de uma obra de arte? "Segundo quais critérios distingui-los?", questionariam. Diriam que todo e qualquer critério suporia uma transcendência, no que teriam razão; mas não percebem que eles mesmos incorrem em transcendência ao partir da atualidade das obras prontas e acabadas, o que os faz negligenciar a espessura do processo de criação artística e, portanto, a sua vitalidade superior. A dinâmica é completamente outra, as texturas envolvidas são outras, o processo é vital. Querem fazer os produtos equivalerem na ideia genérica de produção, sem atinar com que há produções de diferentes naturezas. É aí que está a diferença entre a arte e o artesanato, sem necessidade de recorrer a nenhum critério transcendente e fazer a arte recair na objetividade de um juízo ou na subjetividade de um gosto. Há uma diferença radical entre

[263] É no último capítulo que desenvolveremos essa concepção da *pele metafísica*, absolutamente vital para o problema da criação, seja ela artística (plástica, literária e musical) ou filosófica. Ela exprime a natureza mística ou metafísica da criação.

a *criação* e a *fabricação*, dois regimes de produção profundamente distintos. A fabricação, como nos diz Bergson, é a atividade da inteligência humana por excelência; está sempre a seu serviço. Sua função é a de manipular a matéria inerte, de produzir as ferramentas que a inteligência julga necessárias para resolver os impasses de alguma situação prática – não é segredo nenhum, aliás, o fato de a inteligência ser originariamente prática, e não especulativa[264]. Ao se transpor as categorias da prática para a especulação, invariavelmente se colocarão falsos problemas e se incorrerá em confusões de ordem intelectual, como está manifesto na tradição filosófica em seu viés linguístico, lógico e, em suma, dogmático[265]. Enfim, a fabricação constitui uma instrumentalização da vida, sendo que as ferramentas do homem são uma extensão de seu organismo e são necessárias para a sua sobrevivência, tendo em vista que ele é fraco em instintos e que seu corpo é desprovido dos órgãos de predação. Na falta de dentes afiados como os de um leão, o homem inventa uma arma, por exemplo, uma faca; com essa faca faz da pele do urso um casaco para se proteger do frio; com esse casaco de pele ele pode explorar e povoar regiões de clima severo, etc. Enfim, o artesanato é um desenvolvimento dessa linhagem de produção instrumental, com o diferencial de que pode produzir tanto objetos utilitários (vasos, copos, armas, etc.) quanto objetos inúteis, como os decorativos ou sacros (de vestimenta até estatuetas de santos, etc.) Isso inclui também retratos ou gravuras sobre uma tela, embora o simples fato de ser feito em uma tela não os torne um objeto artístico; a materialidade que serve de suporte ou de veículo à expressão não pode constituir uma verdadeira definição da obra de arte, uma vez que seu foco genético não está na matéria em si. O que, então, distingue a gravura produzida por um artesão e vendida numa feira e da obra produzida pelo artista? Sem querermos fazer uma comparação extensiva entre obras artesanais e obras artísticas, uma vez que isso nos conduziria, no máximo, a diferenças relativas ou extrínsecas, vejamos como elas se distinguem enquanto *lógicas* ou *regimes de produção* para, assim, encontrarmos a diferença absoluta ou interna entre ambas as direções.

---

[264] É o que Bergson insiste ao longo de sua obra, daí a sua relação intrínseca com a matéria e seu destino de fabricação ou instrumentalização da vida. Para a natureza da inteligência, sua relação com o instinto e a intuição, cf. o segundo capítulo de *A Evolução Criadora* (“*As direções divergentes da evolução da vida”),* principalmente pp.146-202.

[265] Bergson também insiste nisso ao longo de sua obra. Cf. por exemplo o quarto capítulo de *A Evolução Criadora*, (“*O mecanismo cinematográfico do pensamento e a ilusão mecanicista. Lance de olhos na história dos sistemas. O devir real e o falso evolucionismo.*”). Mas, também, “*O possível e o real*”, in *O pensamento e o movente*.

A fabricação prescinde daquele centro irradiador, do esforço de concentração do espírito, da passagem a outros planos de consciência e de tons vitais, prescinde da tensão superlativa que modifica a natureza da memória e alça a pessoa acima dela mesma. A fabricação, portanto, prescinde da *emoção*, ou pelo menos da emoção supra-intelectual, não ultrapassando a esfera infra-intelectual em que ela não modifica a textura espiritual e se mantém nas rédeas da representação, da recognição e da identidade. Por isso, ela não vai do centro para a periferia, do todo às partes por *irradiação* ou *propagação*; ela vai de periferia a periferia, das partes ao todo por *justaposição*. Desnecessário dizer que jamais se atingirá, assim, o todo movente da consistência; o todo não será mais do que um rearranjo das partes.
Já a obra de arte supõe, como vimos, essa vitalidade que insere o artista simultaneamente num processo de despersonalização e no centro de onde irradia a exigência de criação, concentrando-o nesse núcleo intenso. Sem esse impulso, a obra não será consistente e, portanto, não será expressiva. Como chamar uma obra não-expressiva, não-intensa, de *obra de arte*? Onde estaria, sem essa diferencial afetiva, a característica verdadeiramente artística de uma obra? Eis o contrassenso que vemos hoje de modo generalizado, reduzindo a *"arte"* meramente a uma palavra que designa qualquer produção, seja ela artesanal, intelectual, técnica ou da indústria do entretenimento. A fatal confusão entre arte e cultura, que Nietzsche tanto acusou e combateu, não só persiste, como ganhou proporções monstruosas. Mas o que se passa no corpo do artista no ato de composição de uma obra? Em que consiste precisamente essa *concentração* que exige dele um tensionamento de sua atenção, um sacrifício de sua existência pessoal à sua exigência de criação? O que o artista ganha nesse processo que distingue a natureza de sua composição, dotando-a de intrínseca qualidade artística?

Num texto capital intitulado "*O esforço intelectual*"[266], Bergson nos dá a chave desse problema ao apresentar a noção de *esquema dinâmico*, essencial a todo processo de criação. É sobre essa noção decisiva que nos debruçaremos nesta segunda parte do capítulo. Em que consiste o esquema dinâmico? No ato de composição de uma obra de arte, ou mesmo antes de começá-la, o artista deve ter uma representação do todo da obra, ainda que ela seja vaga, confusa e apenas entrevista. Não nos deixemos enganar pelo nome: esse esquema nada tem de "esquemático", razão pela qual Bergson o qualificou de *dinâmico*. Se ele o apelidou de "esquema" é porque ele não é propriamente uma imagem, uma vez que não é distinto e, muito menos, nítido. Antes, o esquema dinâmico "[...] contém em estado de implicação

[266] "*O esforço intelectual*", in *E.E.*, cap.6.

recíproca o que a imagem desenvolverá em partes externas umas às outras."[267] Ou seja, esse esquema envolvido em sua complicação interna ou em sua implicação recíproca de elementos é que será desenvolvido na imagem simples e distinta da obra de arte. Evidentemente, ele é virtual; a composição da obra é o processo mesmo de sua atualização ou materialização. Esse esquema, é preciso dizer, é fruto da tensão do artista; é por meio dela que ele é contraído em seu espírito como uma *visão*, ainda que nada seja visto; ainda que essa visão seja apenas sugestiva, e que o todo seja apenas entrevisto como uma direção ou uma convergência de múltiplas direções. Assim, justamente por ser uma contração, ele "[...] não é nem um estrato nem um resumo [...]"[268]. Em vez disso, ele "[...] contém menos as imagens propriamente ditas do que a indicação do que é preciso fazer para reconstituí-las."[269] Esse esquema elaborado na mente do artista tem suas raízes numa emoção, e é aprofundando em sua pele a marca impessoal dessa emoção que o esquema dinâmico é contraído, abrindo as portas para a criação. Entretanto, a contração do esquema ainda não é efetivamente criação, uma vez que a realização de uma obra consiste em sua materialização; é preciso cravar a emoção em uma matéria para torná-la expressiva. "[...] 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."[270] Ou seja, a composição de uma obra de arte implica a confluência entre o espiritual e o material[271], e isso não acontece passivamente; é preciso um *esforço* para dar corpo à obra, para materializar o esquema em uma obra de arte que faça jus à exigência criadora. Esse esforço, por envolver uma grande tensão, é mais espiritual do que físico, mas nem por isso exime o artista de uma exaustão ou um esgotamento – esse também é um efeito ao longo da odisseia espiritual que é a composição de uma obra[272]. Bergson o tem em alta conta, chegando a colocá-lo acima da obra concluída:

---

[267] *Ibidem.* p.164.

[268] *Ibidem*.

[269] *Ibidem*. p.161.

[270] *Ibidem*. p.21.

[271] Aprofundaremos isso na parte três deste capítulo.

[272] Clarice Lispector, por exemplo, insistia que escrever um livro é como um parto, difícil e doloroso. Quando ela diz: "*Quando não escrevo, estou morta.*" (Cf. a única entrevista que ela concedeu para a televisão), e que ela pode ficar um longo período sem nenhum impulso para começar um novo livro, isso indica o esgotamento que pode acometer o artista após a conclusão de sua obra. A razão é evidente: trata-se de um processo vital, ou seja, de *vida ou morte*; a intensidade da tensão é muito alta e consome o organismo do artista, muitas vezes sua saúde orgânica, e pode até custar a sua vida. O mesmo se aplica a Virginia Woolf, segundo Maurice Blanchot:

"[...] 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."[273] Sabemos que o impulso sempre contém mais do que a obra em que resulta, de modo que, na perspectiva do impulso, a obra de arte é sempre imperfeita, pois ele é muito mais rico do que a matéria em que se determina; é, nesse sentido, ao mesmo tempo um sucesso e um fracasso[274]. Quanto ao esforço, ele é sentido no trajeto do esquema para a imagem[275], no processo mesmo pelo qual ele é *des-envolvido* em imagem. É que esse desenvolvimento não se dá horizontalmente em um mesmo plano homogêneo; ao contrário, esse desenvolvimento é vertical, fazendo o espírito passar de um plano de consciência a outro, razão pela qual o processo exige esforço.[276] Mas por que Bergson o chama de esforço "*intelectual*"? Trata-se de um trabalho de natureza intelectual? Não, certamente. Em primeiro lugar, trata-se de marcar a diferença desse esforço para um esforço físico, como dissemos. Mas isso não diz tudo; não vemos razão para que ele não qualificasse o esforço de *mental* em vez de *intelectual*, o que resolveria essa possível confusão relativa à natureza do processo de composição. No entanto, em outra passagem ele explica o que entende por "trabalho intelectual", sem deixar espaço para qualquer dúvida quanto ao sentido: "*Trabalhar intelectualmente consiste em conduzir uma mesma representação ao longo de planos de consciência diferentes, numa direção que vai do abstrato para o concreto, do esquema para a imagem*.[277]". Se ele optou por chamá-lo de "esforço intelectual" é provavelmente porque a inteligência, como vimos, serve para manipular os sólidos – a matéria inerte –, e esse esforço se faz presente justamente na manipulação da matéria, etapa

---

"*Ela sugere que, quase todas as vezes que terminou um livro, pensou no suicídio, particularmente depois de Rumo ao farol, que foi, no entanto, o romance de que menos precisou duvidar. Explicaríamos isso facilmente dizendo que ela paga com um grande cansaço a tensão excessiva que seu trabalho exigiu. [...]*", in "*O livro por vir*", p.151.

[273] *E.E.*, pp.21-22.

[274] Lapoujade diz algo interessante a esse respeito: "[...] Tomada em si mesma, na diferença indivisa que a constitui, a exigência de criação é elevação ou "subida". Mas sua atualização – a criação efetiva – faz, inevitavelmente, com que ela ceda ou caia, pois ela só pode se atualizar em uma matéria de um nível inferior. Esse movimento é inevitável, tão inevitável quanto exprimir uma ideia por palavras. Toda criação supõe a coexistência desses dois níveis, experimentada em uma diferença de si mesma. Toda criação é uma queda e, desse ponto de vista, um fracasso. Do mesmo modo que, do ponto de vista inverso, ela aparece como um sucesso, levando-se em conta o nível que ela conseguiu alcançar.", *Potências do Tempo,* pp.112-113. Grifo nosso.

[275] *E.E.*, p.167.

[276] *Ibidem*. pp.167-68, em que Bergson trata do esforço próprio da evocação da memória.

[277] *Ibidem*. p.176.

inseparável da passagem do esquema para a imagem. Ou seja, diz respeito ao plano da *técnica*, àquilo que as obras terão em comum umas com as outras *(a materialidade em si, genericamente)*; àquilo que é da ordem da repetição mecânica ou da fabricação, *e não da própria criação*. É nada mais do que essa atenção lançada sobre a materialidade e o conhecimento da matéria a ser manipulada que Bergson caracterizou como a "*intelectualidade*" do artista[278].

O esquema dinâmico tampouco é algo intelectualmente concebido; ele é uma *contração espiritual*. É verdade que Bergson se refere a ele como sendo uma "representação do todo", mas é ele mesmo quem percebe que, antes de ser uma representação, o esquema enseja um *movimento de representações*[279], justamente porque ele não é em si uma representação, e sim, um sentido que mobiliza a "intelectualidade" como um todo em meio ao processo de composição. Na realidade, o esquema é primordialmente algo simples, abstrato e incorpóreo no espírito do artista.

> O escritor que faz um romance, o autor dramático que cria personagens e situações, o músico que compõe uma sinfonia e o poeta que compõe uma ode; todos têm primeiro no espírito algo simples e abstrato, ou seja, incorpóreo. Para o músico ou o poeta, é uma impressão nova a ser desdobrada em sons ou imagens. Para o romancista ou o dramaturgo, é uma tese desenvolvida em acontecimentos, um sentimento individual ou social a ser materializado em personagens vivos. Trabalham sobre um esquema do todo, e o resultado é obtido quando chegam a uma imagem distinta dos elementos.[280]

Vimos o porquê de Bergson qualificar o esforço de intelectual, agora vejamos o porquê de ele qualificar o esquema como dinâmico. Já vimos que o esquema nada tem de esquemático, ou seja, não é concebido intelectualmente como uma ideia genérica. Por essa razão ele já não é estático. Mas o seu dinamismo tem um sentido mais profundo: é que, por incrível que pareça, o esquema nem sempre permanece imutável ao longo do processo. O artista desenvolve imagens para preencher o esquema, mas muitas vezes essas imagens não dão conta da exigência implícita ao esquema e são descartadas; outras vezes, a própria

---

[278] "[...] Em compensação, é preciso que o escultor conheça a técnica de sua arte e saiba tudo o que se pode aprender acerca dela: essa técnica concerne sobretudo àquilo que sua obra terá em comum com outras; é comandada pelas exigências da matéria sobre a qual ele opera e que se impõe a ele como a todos os artistas; remete, na arte, àquilo que é repetição ou fabricação, e não mais à própria criação. Sobre ela se concentra a atenção do artista, o que eu chamaria sua intelectualidade.", *P.M.*, p.107. Grifo nosso.

[279] *E.E.*, p.183.

[280] *Ibidem*. pp.174-175. Grifo nosso.

exigência é modificada pelas imagens que vão surgindo, uma vez que a própria elaboração das imagens gera outra direção, de modo que elas modificam o esquema.

> Às vezes, na imagem definitiva não resta mais nada do esquema primitivo. À medida que realiza os detalhes de sua máquina, o inventor vai desistindo de uma parte daquilo que queria obter dela, ou obtém outra coisa. ”[281]

À medida que se avança na criação, à medida que a obra vai ganhando corpo, passando do esquema à imagem, o todo, antes apenas vagamente entrevisto, vai sendo modificado, de modo a possivelmente não guardar, uma vez acabada a obra, nenhuma semelhança com o esquema inicial. Eis o quê de imprevisibilidade que não é acidental, e sim, intrínseco a todo processo de criação, propagador de imprevisível novidade.

Aliás, há uma sinuosidade importante: o esquema não precisa preceder explicitamente a imagem. Ribot, citado por Bergson, distingue entre duas formas de “imaginação criadora”: uma reflexiva, outra intuitiva. A intuitiva vai da unidade [do esquema] aos detalhes [da imagem]; a reflexiva vai *dos detalhes para a unidade vagamente divisada*, ou seja, começa por um fragmento que serve de arranque e vai se completando pouco a pouco[282]. Exemplo dado por Ribot a esse procedimento reflexivo da imaginação criadora é o caso de Kepler, pois ele “[...] dedicou uma parte de sua vida a testar hipóteses bizarras, até o dia em que, tendo descoberto a órbita elíptica de Marte, todo seu trabalho anterior tomou forma e organizou-se em sistema.”[283] Poderíamos citar, em filosofia, o exemplo de Kant, que escreve a *Crítica da Razão Pura* aos seus quase sessenta anos, de modo que, se ele tivesse morrido antes disso, jamais teria sido reconhecido pela sua obra anterior. É como se tudo o que ele havia escrito não fosse mais do que um prelúdio, uma germinação da sua grande obra; como se o conjunto de sua obra anterior, de pouca relevância científica e filosófica, entrasse finalmente em um impulso que a fizesse convergir a uma unívoca direção criadora, de modo a arrastar tudo em seu élan. O que faltava era a lucidez de uma visão metafísica, o impulso de uma Ideia filosófica (a descoberta do transcendental), a contração de uma problemática para gerar uma metafísica consistente. Para nós, entretanto, o melhor exemplo está na música. Os músicos sabem em seu íntimo,

---

[281] *Ibidem*. p.176.

[282] *Ibidem*.

[283] Ribot, “*L'Imagination créatrice*”, p.133. *Apud* Henri Bergson, *E.E.*, p.176.

por uma espécie de sabedoria prática derivada de sua experimentação composicional, que a composição de uma música pode acontecer despretensiosamente, apenas brincando no instrumento. Mas esse improviso, essa aleatoriedade, que a princípio manifesta a falta de uma Ideia[284] – de um esquema – pode convergir para uma Ideia, servindo inclusive de *arranque* para a sua eclosão. Os jazzistas nos dão provas vivas a esse respeito, eles que são tão afeitos à improvisação. Muitas vezes ocorre de um fragmento que surge em um improviso ou um estudo técnico servir de faísca para o fogo de uma Ideia. Às vezes, essa faísca pode vir até mesmo de fora da música. É o caso que narra Chico Buarque a respeito de sua música *Cotidiano*, pois ele encontrou a melodia para a letra no canto de um bem-te-vi que pousou de relance em sua janela[285]. Tom Jobim, em *Águas de Março*, inclui na melodia o canto do pássaro matita-perê, executado pela flauta[286]. Nesses casos, o fragmento desencadeia o esquema, de modo que, aí, o músico só precisa desenvolver as linhas virtuais envolvidas nesse núcleo dinâmico prenhe de direções. Em suma, é possível ir do todo às partes (*procedimento intuitivo*) ou das partes ao todo (*procedimento reflexivo*) – porém, neste segundo caso, a obra só será consistente caso se forme um esquema dinâmico ou uma Ideia que faça a convergência das notas esparsas a um sentido musical, ou seja, através de uma preensão intuitiva. Trata-se, sim, de um procedimento invertido, mas não importa que cronologicamente os fragmentos precedam a Ideia; o que importa é que os fragmentos dispersos entrem na convergência da Ideia, adentrando a sua órbita ao modo dos anéis de Saturno. No fundo, o procedimento reflexivo não é menos intuitivo. Fato é que o esquema dinâmico 1) não permanece imutável ao longo do processo de composição, sendo ele um "[...] esquema elástico ou movente, cujos contornos o espírito se recusa a definir porque espera sua decisão das próprias imagens que o esquema deve atrair para tomar corpo."[287] e

[284] Ideia com maiúscula para distinguir da ideia genérica e intelectual, e também do conteúdo especificamente platônico das ideias. Aqui, Ideia é o mesmo que o esquema dinâmico, ou então a Ideia é a visão metafísica e o esquema dinâmico é o seu diagrama. Deleuze usou *Ideia* nesse sentido em alguns livros seus e em especial na sua palestra "*Que'st-ce que l'acte de création?".* A Ideia pode ser mais ou menos nítida, o que não muda a sua natureza. A obra acabada nunca será idêntica à Ideia que lhe serviu de impulso. Esquema dinâmico e Ideia se aproximam de outro conceito deleuziano, a saber, o de *diagrama*, que ele aplicou em seus livros e seus cursos sobre a pintura. O esquema dinâmico é diagramático.

[285] "*Chico Buarque 70 anos*" (filme). O bem-te-vi emite em seu canto três notas descendentes, estrutura essa que Chico transpôs à melodia da música: "*To-do-di(a)/E-la-faz/Tu-do-sem/pre-i-gual[...]*"

[286] O canto do matita-perê emite a mesma nota duas vezes em sequência. Tom Jobim não copiou essa estrutura no tema de sua melodia, mas ele fez uma variação aproveitando-se delas. Além disso, foi o canto do pássaro que deu o tom em que a música foi escrita. Claro, com o tom do pássaro e o tom do Tom...

[287] *E.E.*, p.176.

2) sua unidade simples e abstrata não necessariamente precede os fragmentos, podendo se impor em meio ao processo para fazê-los convergir a um sentido unívoco e engendrá-los em uma consistência. É assim que um músico brincando ao piano de repente destaca uma série de notas que parecem guardar em si a força de uma Ideia espargida na frase; é que elas serviram de arranque para a elaboração do esquema dinâmico. Por isso, para um outro músico que estivesse à escuta, a mesma série de notas nada quereria dizer, sendo nada mais do que notas dispersas, frases inconsistentes flutuando no Nada da pura gramática musical. Da mesma forma, o canto de um pássaro não guarda a verdade de *Cotidiano* ou de *Águas de Março*; elas se tornaram um gatilho para o espírito dos músicos que captaram, ali, um fragmento apropriado às suas respectivas direções criadoras.

Engana-se quem pensa que a composição de uma obra é um processo linear.

> É como esticar uma rodela de borracha em diversos sentidos ao mesmo tempo, a fim de fazê-la tomar a forma geométrica de determinado polígono. Em geral a borracha contrai-se em certos pontos à medida que se alonga em outros. É preciso recomeçar, fixar cada vez o resultado obtido; e ainda, durante essa operação, pode ser preciso modificar a forma inicialmente determinada para o polígono. O mesmo acontece no esforço de invenção, quer ele ocupe alguns segundos ou exija anos[288]

Se víssemos um artista trabalhando na composição de uma obra, veríamos que esse procedimento não é necessariamente harmonioso, e que ele envolve muito desperdício; veríamos várias estratégias tentadas, muitas das quais descartadas ao longo da operação; veríamos rascunhos rabiscados, papeis amassados, cadernos inteiros jogados fora, telas recomeçadas com várias camadas de tinta sobrepostas, partituras guardadas por décadas na gaveta, notas acumuladas de maneira desorganizada – enfim, esboços abandonados e retomados, esqueletos de obras, obras inacabadas. O processo vivo de composição envolve esforço intelectual para transformar o esquema em imagem. O número de tentativas das imagens para inserir-se no esquema é o mesmo para os estados pelos quais o espírito passa. Há casos

> [...] em que o desenvolvimento do esquema em imagem é imediato, porque uma única imagem se apresenta para cumprir essa função. E há outros casos em que imagens múltiplas, análogas entre si, se apresentam concorrentemente. Em geral, quando várias imagens diferentes se candidatam é porque nenhuma atende inteiramente às condições do esquema. E é por isso que, nesse caso, o próprio esquema pode ter de modificar-se para obter o desenvolvimento em imagens.[289]

[288] *Ibidem*. p.182.

[289] *Ibidem*. pp.180-181.

É por isso que, quando uma só imagem basta para desenvolver o esquema, o sentimento de esforço é menor do que quando várias imagens concorrem sucessivamente entre si, sem êxito. Nesse caso, vários dilemas surgem no espírito do artista, e é necessário maior desgaste para contornar esses obstáculos. Por um esforço maior de tensão, é possível se concentrar no coração da Ideia para depurar a direção a seguir, saltando de uma só vez por cima dos obstáculos pela reinserção no élan. O sentimento de esforço tanto mais se acentua quanto mais "*[...] idas e vindas, oscilações, lutas e negociações essa aproximação* [entre o esquema e as imagens] *exigir*."[290]

Em nenhum momento, porém, Bergson moraliza a arte do ponto de vista de uma "moral do esforço"; o esforço em si não eleva a arte. Ele é, antes, um sentimento de esforço por parte do artista que teve que se empenhar na realização da obra. Uma obra que exija mais esforço[291] não é melhor por isso, a não ser para um ponto de vista moral que pretende elevar o valor da obra de acordo com a extensão do tempo de sua confecção e com o grau de esforço explícito, sobretudo físico, colocado nela, valorizando o autor por ser "um homem esforçado". Em primeiro lugar, o esforço é mais mental do que físico, de modo que um autor pode se esforçar excessivamente sem sair do lugar, sem parecer estar fazendo muita coisa. Como o ponto de vista moral jamais poderia atinar com isso, acreditar-se-ia que o esforço dedicado à produção de um filme é, em si, maior que o implicado na produção de um poema, pois o primeiro engloba toda uma infraestrutura, a lida com outras pessoas, muito dinheiro e interesses envolvidos, meses ou anos produzindo, enquanto um poema poderia ser escrito de um só golpe, pelo punho de um solitário, sem necessidade de toda uma infraestrutura, etc. Entretanto, a escrita de um poema – se bem que também possa durar anos – pode exigir muito mais esforço, no sentido mental ou "intelectual", do que a produção de um filme, se este for desprovido de uma Ideia, de um esquema dinâmico e assim, ao final, de caráter cinematográfico. Lembremos que o que caracteriza o trabalho intelectual é a condução de uma mesma representação ao longo de vários planos de consciência diferentes. "Esforço", aqui, não é sinônimo de dificuldade material, e sim de simplicidade espiritual (o que é provavelmente o mais difícil...). É por isso que até uma conversa erudita entre dois intelectuais, apesar da sua aparente profundidade, pode não ser mais do que a manifestação

[290] *Ibidem*. p.181.

[291] Aqui num sentido próximo de "desgaste", mais do que no sentido pleno de um esforço de tensão ou "intelectual"!

superficial de um "hábito espiritual"[292], de modo que não contenha a vertical do esforço, a intensidade que configura o tom vital da criação, e sequer algum germe de emoção. Por isso, apesar de sua retidão conceitual e da coerência interna ou racionalidade de seus discursos, ela é desprovida de sentido, não indo além de um mecanismo associacionista que manifesta não a liberdade, mas a escravidão mesma da erudição que não é mais do que um hábito espiritual, um estado de dispersão mental que se move num único plano de consciência, portanto sem tensão e sem esforço, sendo sustentado apenas pelo círculo da vaidade. Em segundo lugar, a *extensão* do tempo não é tão relevante para a determinação qualitativa da obra quanto o é a *intensidade do tempo*, ou seja, *a duração intrínseca ao processo*, uma vez que a durabilidade (a duração medida espacialmente) é um fator extrínseco à obra, não sendo mais do que a sua sombra no espaço. Compreende-se sem dificuldade: a durabilidade é da ordem do quantitativo puro (quantos dias, meses, anos...); a duração é da ordem do qualitativo puro (qual a tensão, a dilatação, o ritmo, o grau da contração...). É claro que tudo pode ser traduzido em termos de extensão, mas, ainda assim, essa extensão é uma propriedade da qualidade. Por exemplo, pode-se falar em dez pinceladas sucessivas, mas essas dez pinceladas são um só movimento na perspectiva da expressão – aqui, dá-se uma inversão: é o efeito que ajusta a causa, e não o contrário. Por isso, a causa não é um substrato, como nossos hábitos intelectuais a compreendem; é o efeito qualitativo ou expressivo que é substancial, envolvendo a sua causa material ou quantitativa em sua expressividade[293]. É assim que Bergson trata os sinos do campanário, pois suas quatro badaladas não passam de um *conteúdo intrínseco à expressão*, ou seja, à qualidade única da emoção que produzem, ampliando a consciência de quem as ouve e influindo em sua duração ao modo de um efeito estético. É por isso que o tempo enquanto intensidade de duração do processo influi na dimensão qualitativa da obra de arte, gerando, no plano da extensão do tempo, sua tradução espacial em uma durabilidade particular. Qualquer modificação na duração acarreta evidentemente em modificação na durabilidade do processo, mas – o que é mais decisivo e menos evidente – produz uma modificação no resultado da obra, na dimensão qualitativa da expressão. Assim,

[292] Quer dizer: o ato espiritual reduzido a um regime habitual, de modo a ser esvaziado de vitalidade embora mantenha a mesma forma, aparência ou estrutura de um ato vital (uma conversa, um engajamento afetivo, etc.).

[293] O intelecto jamais poderia conceber que o efeito contenha mais do que a causa, pois ele não consegue pensar a criação a não ser a anulando. Para a inteligência, a novidade não passa de um rearranjo do velho, de modo que o novo nunca poderia ganhar autonomia, sendo sempre reduzido àquilo que ele porta de elementos antigos.

> [...] para o artista que cria uma imagem extraindo-a do fundo da sua alma, o tempo não é mais um acessório. Não é um intervalo que se poderia alongar ou encurtar sem lhe modificar o conteúdo. A duração de seu trabalho faz parte integrante de seu trabalho. Contraí-la ou dilatá-la seria modificar tanto a evolução psicológica que a preenche quanto a invenção que é seu termo. O tempo de invenção, aqui, é uma só e mesma coisa que a própria invenção. É o progresso de um pensamento que muda à medida que vai tomando corpo. Enfim, é um processo vital, algo como a maturação de uma ideia.[294]

Compreende-se, pois, que o processo de composição de uma obra contém uma duração intrínseca, incapaz de ser alargada ou encurtada, sob pena de modificar o resultado da obra – ela é um fato determinante da sua consistência. A duração tem essência musical: é simples, ou seja, contínua e indivisível – ou melhor, é divisível, porém sob pena de mudar de natureza; se dividíssemos uma música em dois, teríamos simplesmente duas músicas, aliás inconsistentes, caso as partes não se sustentassem por si sós. *A duração intrínseca ao processo de criação exprime uma característica da vida e de todo processo vital: ela exprime que nada está dado; que o resultado não está dado de partida; que, se fosse dado, a duração seria irrelevante e se traduziria da eternidade uma forma pronta e acabada. O tempo impede que tudo seja dado; é a razão pela qual o vital há de ser conquistado e construído.*

Não é essa, pois, a razão pela qual a evolução é criadora? O maior horror de Bergson é, certamente, a instantaneidade, ou seja, tudo aquilo que prescindiria de um processo; tudo o que é vital é processual[295]. Se a instantaneidade pura não existe, uma vez que nada escapa à imanência do tempo, a matéria não sendo mais do que a tendência ao instantâneo, as teorias de caráter intelectual a supõem ao situar a realidade na abóbada lógica da eternidade, extensão sem tempo, caindo sempre num formalismo que deturpa a natureza movente da vida. Entre o instantâneo e o eterno não há a diferença que se espera – é que o instantâneo, ao contrário do que o intelecto indica, é atemporal. Trata-se de uma fotografia que a inteligência faz do real, analisando-o em partes distintas. Por isso a noção de *instante*, espécie de átomo do tempo, é atemporal – o tempo, mobilidade pura, não admite divisões e, portanto, nenhum atomismo. A tradução lógica do tempo em termos de espaço, a sua divisão no calendário e no relógio têm uma função prática e social, mas não exprimem a natureza diferenciante do tempo. A imagem que Bergson faz do leque subscreve a perversão da natureza processual do tempo pelos hábitos da inteligência. O leque que se abre quase

---

[294] *E.C.*, pp.367-368. Grifo nosso.

[295] "*A indivisibilidade do movimento implica portanto a impossibilidade do instante [...]*", *M.M.*, p.222.

instantaneamente descreve, uma vez aberto, o desenho que continha antes de se abrir, de modo que o desenho existia antes de sua atualização, ou seja, a sua possibilidade preexistia à sua realidade. Eis o prejuízo lógico em cima do qual se produziram inúmeras teorias científicas e filosóficas ora pendendo para o mecanicismo, ora para o finalismo, uma vez que ambos supõem que o futuro esteja dado no presente. A lógica, *analítica*, é incapaz de atingir a natureza diferenciante do tempo, *genética*, razão pela qual ela sempre tratou de negá-lo, ora excluindo-o (Platão), ora incluindo-o, porém com a condição de perverter a sua natureza (Hegel). Se tudo estivesse dado, aliás, não haveria espaço para a criação – a imprevisibilidade é característica intrínseca do tempo. Ora, o artista não é capaz de prever o resultado de sua obra, ainda que antecipadamente tenha dela uma noção. Se soubesse de antemão o resultado, seu trabalho seria meramente artesanal, não sendo mais do que uma mera operação de *mimese* ou imitação de um modelo dado, ao modo do Demiurgo de Platão, que criou este mundo segundo o modelo do outro mundo, perfeita eternidade ideal. *Se o fim fosse dado de antemão, precedendo o começo, o meio seria um falso meio, um falso processo, uma vez que não seria de natureza vital – pura reprodução, nenhuma criação.* A duração é, pois, intrínseca ao processo, ou melhor, ela é o próprio processo, instaurando um devir diferenciante, razão pela qual sempre incluirá a imprevisibilidade como seu traço essencial.

> O pintor está frente à sua tela, as cores estão na paleta, o modelo posa; vemos tudo isso e conhecemos também a maneira do pintor: acaso prevemos o que aparecerá sobre a tela? Possuímos os elementos do problema; sabemos, por um conhecimento abstrato, como será resolvido, pois o retrato certamente se assemelhará ao modelo e certamente também ao artista; mas a solução concreta traz consigo esse imprevisível nada que é tudo na obra de arte. E é esse nada que toma tempo. Sendo Nada de matéria, cria-se a si mesmo como forma. A germinação e a floração dessa forma alongam-se em uma duração que não pode ser encurtada, que se consubstancia com elas. O mesmo ocorre com as obras de natureza.[296]

Enfim, tendo descoberto a diferença interna do processo de composição artística, estamos agora habilitados a fazer a distinção precisa entre arte e artesanato. Vimos que o artesanato opera no regime da fabricação, e não no da criação. Agora vemos que o artesão não engendra um esquema dinâmico, uma vez que sua produção prescinde do engajamento vital impresso em uma emoção de ordem supra-intelectual. Podemos, portanto, dizer que o *regime artesanal* resume-se essencialmente ao plano técnico, e esse modo de produção equivale à *reprodução*. Não à toa, sua produção é invariavelmente serial, partindo sempre de

[296] *E.C.*, p.368.

um modelo suposto decalcado em cada produção particular, de modo que o processo não é propriamente vital, uma vez que o resultado é previsível – o fim está dado de partida: *falso processo*. Além disso, fica evidente que o regime artesanal de produção não envolve esforço mental; ele permanece invariavelmente num mesmo plano. Não inclui, pois, uma modificação da tonalidade espiritual. O artesão não precisa se concentrar espiritualmente para produzir os seus objetos; nenhuma necessidade de uma tensão superlativa. Ao contrário, como esse regime privilegia a técnica, ele pode muito bem ter uma atenção dispersa e trabalhar mecanicamente com a força do hábito. Por isso, sua produção equivale a uma *re*produção, ainda que esta não seja extensivamente uma imitação de outra obra, e sim a imitação de seu próprio modelo. O próprio do artesão é um domínio técnico na maioria das vezes restrito a uma especialidade particular limitada. Por todas essas razões, o regime artesanal corresponde à cultura mais do que à arte[297].

É verdade que "[...] a arte desinteressada é um luxo, como a pura especulação. Bem antes de sermos artistas, somos artesãos."[298] No entanto, é também verdade que há um artesão dentro de todo artista; cada artista é, em alguma medida, artesão. É enquanto um domador de sua matéria que o artista é um artesão, na medida em que domina uma técnica. Todavia, o artista implode a técnica e igualmente o artesão que há dentro dele, extrapolando-o por todos os lados através da conquista de uma expressão. É que o artista se coloca no centro irradiador de onde parte uma exigência própria de criação, centro enraizado em uma emoção única. É daí que se elabora em seu espírito o esquema dinâmico, diferencial de toda grande obra, uma vez que o artista vai do todo às partes, instalando-se no interior do movimento, enquanto o artesão se coloca no exterior do movimento, razão pela qual o plano técnico representa a quase totalidade de sua produção, quando não toda. Não haveria nada de criação no artesanato? Certamente haveria alguma dose de criação, mas tão limitada que ela seria, antes, *invenção* — o grau mais baixo da criação —, uma vez que lidaria mais com *inovações técnicas* (da mesma ordem que a invenção tecnológica de ferramentas e de máquinas) do que com a criação de uma *consistência expressiva* e de um *estilo*[299]. Aliás,

[297] Aliás, a significação original da palavra "arte" remonta à técnica, uma vez que *ars* é a tradução latina do grego *tekhné*, de onde deriva *técnica*. Da mesma forma, *poiesis* vem de *poiéin*, que em grego quer dizer "fazer", no sentido artesanal do fazer. A palavra poesia quer dizer originalmente um fazer artesanal, apesar de que os poetas arcaicos não eram meros artesãos. Na realidade, a arte apenas se descola do artesanato de maneira plena no Renascimento, quando ela ganha autonomia. Sobre essa virada, recomendamos a interessante passagem da tese de Beatriz Antunes, in *Bergson e a criação artística*, pp.24-25.

[298] *E.C.*, p.50.

[299] Embora muitas vezes o processo artístico exija uma inovação técnica para alcançar a sua finalidade expressiva.

apesar das diferenças comparativas entre os objetos de um artesão e os de outro, não se pode falar em estilo, propriamente; antes, dever-se-ia falar em *jeito* ou *trejeito*, uma vez que *estilo*, em nossa concepção, supõe a consistência da obra. Um objeto de artesanato não tem consistência, o que não quer dizer que não tenha coerência. Ele é coerente, representa algo identificável, costuma ser útil ou endereçar-se à ornamentação, mas ele não tem consistência artística. Para isto, como vimos, seria necessário um processo de ordem vital no corpo do artista, que o conduzirá, não à mera manipulação de uma matéria e ao seu cúmulo que é o brilhantismo técnico; mas à árdua conquista de uma consistência e de um estilo. Afinal, o fato de um pianista ser dotado de puro virtuosismo não faz dele um criador, de modo que ele seria antes um artesão do piano do que um pianista. Não estamos falando da diferença explícita entre compositores e executores, mas da diferença implícita entre os criadores e os reprodutores, de modo que há verdadeiros pianistas que nada compuseram, e eles são criadores exatamente porque eles instauram um viés expressivo em sua execução, um *estilo de interpretação*. Isso, lembremos, é uma particularidade da música, porque a interpretação é intrínseca à sua expressão, diferente das outras artes. Chopin não é o mesmo pelas mãos de um Horowitz e pelas de um Rubinstein.

Tentamos, aqui, elaborar a diferença interna entre arte e artesanato, menos por seus atributos extensivos (diferença relativa) do que pelo sentido vital (diferença absoluta). Essa diferença implícita não produz o mesmo tipo de distribuição que a diferença explícita promove entre ambas, recaindo sempre em transcendência, confundindo as diferenças de natureza com as diferenças de grau. Tratamos menos de *arte* e *artesanato* do que da diferença entre o *artístico* e o *artesanal* como dois regimes diferentes de produção. Assim, muito do que se considera ‘arte’ seria, nessa perspectiva, artesanal; e algumas obras tidas por ‘artesanato’ poderiam muito bem ser artísticas. Isso fica muito evidente no corte que se faz entre “música erudita” e “música popular”. Não pretendemos desfazer esse corte, pois até acreditamos que, por baixo da inútil diferença formal, essa distinção faça jus a uma articulação mais profunda (apesar de que “erudito” é um péssimo adjetivo, pois a música nada tem a ver com erudição). Mas certamente não há uma hierarquia que coloque a “erudita” ou “clássica” acima da popular – há vários casos de música popular que são verdadeiras obras de arte, ao passo que há milhares de casos de música erudita que não passam de reproduções técnicas ou artesanais, colagem formal sem nenhuma intensidade, consistência ou estilo. Cartola e Guinga fazem música assim como Schumann e Debussy, sem tirar nem por, apesar da diferença de registro, que se torna absolutamente irrelevante diante da intensidade estética que veiculam. Afinal, a poesia de *Choro Bandido*, de Chico

Buarque, é inferior à obra de qualquer grande poeta? Só para os formalistas, que sempre privilegiariam as épicas de Homero ou um soneto de Shakespeare apenas pela sua complexidade estrutural, pelo rigor formal e pela sua extensão, que indicariam uma grande dificuldade, inteligência superior e um desgaste muito maior para serem realizadas. Estão presos à "grande forma", essa armadilha para os vaidosos. Esta lógica é reproduzida inclusive dentro da música erudita, quando, por exemplo, Chopin é relegado a um lugar inferior por praticamente não ter composto para orquestra, enquanto qualquer sinfonia ou concerto de Bach ou Beethoven seriam superiores apenas pela complexidade de sua estrutura, contra a qual muitas peças melodiosas e simples para piano solo do Chopin não teriam qualquer chance. Essa idiotia parte das distinções formais, fundamentadas em discernimentos morais, e não atinam com as diferenças implícitas ou absolutas que nós tentamos depurar com inspiração bergsoniana.

Fato é que o regime artesanal é da ordem de uma reprodução técnica e prescinde da emoção criadora. Por isso, o artesão não procede intuitivamente. *O artesanato está para a inteligência como a arte está para a intuição*[300]. Ainda que a arte exija ao artista que ele seja em algum grau artesão – relativamente, em um grau apenas! Porém,

> a obra genial sai de uma emoção única em seu gênero, a qual teríamos acreditado inexprimível, mas que quis se exprimir. Mas não é assim com toda obra, por mais imperfeita que seja, na qual entra uma parte de criação? Quem quer que tenha se exercitado na composição literária pôde constatar a diferença entre a inteligência abandonada a si mesma e aquela que é consumida pelo fogo de uma emoção original e única, nascida de uma coincidência entre o autor e seu objeto, quer dizer, de uma intuição. [301]

Eis, pois, a real diferença entre a obra que tem mero valor artesanal e a obra que tem supremo valor artístico: uma é produto da inteligência pura, ou seja, sem intuição ou emoção propulsiva; a outra é produto da intuição carreadora de uma emoção supra-intelectual e que mobiliza a inteligência apenas instrumentalmente e em grau suficiente. *A inteligência por si só é capaz de gerar uma obra artesanal, mas é impotente para dar à luz uma obra de arte*. Ora, no ato de confecção de uma frase musical, por exemplo, com base em quê o artista — no caso, o músico — seleciona uma solução em vez de outra? Aonde ele se coloca para determinar a direção a ser seguida, a seletividade mesma que definirá quais sentidos deverá

[300] Essa proporção, aliás, não é de forma alguma simétrica, como se ambos tivessem o mesmo estatuto, o mesmo alcance; essa linha é torta. O circuito intuitivo da arte toca no infinito, enquanto que o circuito inteligente do artesanato se espraia no relativo (cultura, utilidade, identificação, comunicação...).

[301] *M.R.*, p.43 Tradução nossa.

acolher e quais rejeitar? Sem sombra de dúvida, é na emoção, essa singular exigência de criação, que o artista se coloca por uma concentração de sua atenção. É o que nos diz Bergson em uma profunda passagem sobre o ato de composição:

> Quoi de plus construit, quoi de plus savant, qu'une symphonie de Beethoven? Mais tout le long de son travail d'arrangement, de réarrangement et de choix, qui se poursuivait sur le plan intellectuel, le musicien remontait vers un point situé hors du plan pour y chercher l'acceptation ou le refus, la direction, l'inspiration: en ce point siégeait une indivisible émotion que l'intelligence aidait sans doute à s'expliciter en musique, mais qui était elle-même plus que musique et plus qu'intelligence. A l'opposé de l'émotion infra-intellectuelle, elle restait sous la dépendance de la volonté. Pour en référer à elle, l'artiste avait chaque fois à donner un effort, comme l'oeil pour fair reparaître une étoile qui rentre aussitôt dans la nuit."[302]

A emoção consiste nesse ponto situado *fora do plano*, ela é o lençol virtual que irá recobrir cada partícula do plano extenso da obra em sua coloração afetiva[303]. Os pontos materiais ou por assim dizer atuais da obra são manipulados no plano intelectual ou técnico, que consiste nos arranjos, nos rearranjos e nas escolhas que são feitos dinamicamente pelo artista ao longo do processo de composição. Porém, esses arranjos, rearranjos e escolhas são coordenados segundo a exigência expressiva da emoção, de modo que é esta que usa o artista para ajustar os detalhes da obra. Para se colocar nela, como diz Bergson, é preciso um esforço, *como o do olho para discernir uma estrela em meio à escuridão noturna*. Aliás, ele ainda relembra a natureza supra-intelectual da emoção, a qual está em função da vontade superior ou do desejo, como vimos anteriormente neste trabalho. É desse vitalismo que nasce a obra de arte, cujo impacto estético é infinitamente superior à obra construída em qualquer outro regime de produção. Mais adiante, Bergson complementa

> Maintenant, il y a une autre méthode de composition, plus ambitieuse, moins sûre, incapable de dire quand elle aboutira ou même si elle aboutira. Elle consiste à remonter, du plan intellectuel et social, jusqu'en un point de l'âme d'où part une exigence de creation. Cette exigence, l'esprit où elle siège a pu ne la sentir pleinement qu'une fois dans la vie, mais elle est toujours là, émotion unique, ébranlement ou élan reçu du fond même des choses.[304]

No regime artístico, o processo é intrinsecamente imprevisível, de modo que não há garantias nem mesmo para a concreção da obra. Diferentemente, a produção artesanal se faz

---

[302] *Ibidem*. p.268. Grifo nosso.

[303] Voltaremos a isso mais a fundo na última parte deste capítulo ("*Contágio*").

[304] *Ibidem*. p.269.

previsível e por isso oferece mais garantias, razão pela qual ela é conservadora, não produzindo mais do que um rearranjo do velho; um todo artificial pela justaposição dos elementos. O artesanato está ancorado no tesouro social da tradição, utilizando os elementos contidos no arcabouço do senso comum para produzir uma obra que certamente agradará ao gosto público, como tudo que tem característica identitária e, portanto, conservadora[305]. *Já o artista em sua odisseia precisa escalar do plano intelectual e social ao ponto da alma de onde parte uma exigência de criação – trata-se de outro tom vital, de outra tonalidade espiritual que ele atingirá no fundo das coisas, ou seja, no fundo de si mesmo, no rio profundo de sua duração*. Dizer que a emoção é a fonte de toda obra de arte pode parecer falso, pois logo se imagina um artista tendo uma convulsão para criar. Ora, isso não é verdade, e seria desmentido tão logo se observasse um artista no ato mesmo de criação. Como mencionamos, não é necessário que haja um fato novo que o emocionasse; isso também é possível, mas desnecessário. Ele pode estar sentado em seu cômodo olhando despretensiosamente para a parede – eis que irrompe uma Ideia, uma visão! Ele aguça a sua atenção, ele se concentra, ele começa a discernir o esquema dinâmico elaborando-se em seu espírito. Ora, é óbvio que isso não é tão aleatório e passivo; um artista é dotado de um crivo seletivo, e está *ativamente à espera*, ou melhor, *à espreita* de uma Ideia. Por isso Bergson diz que *o espírito pode não ter sentido mais do que uma única vez na vida essa exigência de criação, mas ela está sempre lá, emoção única*. Por um esforço ativo é que ele se coloca nela para depurar a direção a ser seguida e ajustar a matéria em função da expressividade buscada.

Isso nos leva ao problema do estilo – a grande aventura do artista é, realmente, pela conquista de um estilo. Estilo, aqui, não se refere apenas à técnica (a maneira de segurar o pincel, de executar uma nota, de construir uma frase, etc.), se bem que a engloba. O estilo se diz mais da expressão como um todo, razão pela qual não se resume à maneira de se fazer algo. Ele é elaborado pela fricção entre a personalidade ou a totalidade da memória do artista com a matéria que deverá manipular e sobre a qual deverá cravar uma emoção. Sua inclinação ou propensão fará nascer uma singularidade expressiva, servindo-lhe de crivo seletivo e de direção artística. É nesse contato entre a germinação dos sentidos vitais no corpo do artista e a composição da obra de arte que o estilo se desenvolve. Ou seja, não é algo aleatório, mas deriva da *propensão* que é a própria personalidade, a própria seletividade

[305] Bergson indica isso logo antes, para marcar a diferença entre os "métodos" do criador radical (o artista) e do falso criador (o artesão), apesar de ele não falar em artesão ou artesanato.

que determinará as direções, os problemas, as soluções materiais da expressão, etc. O estilo de um artista não se reduz a como ele produziu as obras, mas pela consistência de sua obra, que certamente deve muito às estratégias de sua produção.

Vejamos como exemplo a obra de Chaïm Soutine. É característica de suas pinturas a torção da imagem, como se a superfície da tela não mostrasse a superfície dos corpos, mas as suas entranhas. Talvez não seja à toa o gosto de Soutine pelas entranhas de animais que ele retratou em suas naturezas mortas. Mas como pintar as entranhas na superfície de uma tela? Como exprimi-las pictoricamente, e através de que meios? Eis aí um primeiro nível problemático que certamente se lhe apresentou ao espírito, ainda que tacitamente, e ao qual ele respondeu pela elaboração de um estilo e pela conquista de uma consistência, à medida que encontrou ou mesmo *inventou* os meios apropriados para cravar a sua expressão na matéria. Suas paisagens pintam cidades encurvadas, engolfadas na natureza, igualmente contorcida. Em seus retratos, as figuras humanas são desfiguradas, de modo que seus corpos são desproporcionais. É preciso violentar a percepção para extrair ou contrair um *percepto*[306], mas é preciso ainda dar corpo a esse percepto, encontrar os meios para dotá-lo de uma matéria apropriada. Nessa aventura, a imitação não é possível, pela simples razão de que não existe modelo para essa exigência, ou então os modelos existentes são todos insuficientes e ineficazes – o percepto exige uma criação absoluta, pois ele mesmo é único e incomparável. *Não existe corpo para ele; ele exige um corpo inexistente, mas consistente no qual encarnar-se*. A saga do artista será essa: dar luz, ao modo de um deus, a uma expressão que se lhe impõe – trata-se da conquista de uma consistência. E por que Chaïm Soutine dobrou, contorceu, redobrou a imagem? Por que ele preferiu expor as entranhas à superfície dos corpos? Certamente, essa foi a estratégia pictórica que encontrou para violentar a

[306] A noção deleuzeana de percepto foi criada para estabelecer uma distinção com a percepção, de modo que ambas não são equivalentes. O percepto diz respeito não à percepção, mas ao imperceptível, e é extraído virtualmente das coisas, como que isolando uma intensidade comunicada por ela ao espírito do artista que a contrai. O percepto não tem, portanto, correspondência com um equivalente extenso; ele se desgruda do "objeto" como um vapor ou uma evaporação. Perceptos e afectos, diferentemente das percepções e afecções pessoais decalcadas sobre o vivido, são puras singularidades expressivas que não remetem aos objetos dos quais foram extraídos. "Os perceptos não são mais percepções, são independentes do estado daqueles que o experimentam; os afectos não são mais sentimentos ou afecções, transbordam a força daqueles que são atravessados por eles. As sensações, perceptos e afectos, são seres que valem por si mesmos e excedem qualquer vivido. Existem na ausência do homem, podemos dizer, porque o homem, tal como ele é fixado na pedra, sobre a tela ou ao longo das palavras, é ele próprio um composto de perceptos e de afectos. A obra de arte é um ser de sensação, e nada mais: ela existe em si. [...] As sensações, como perceptos, não são percepções que remeteriam a um objeto (referência): se se assemelham a algo, é uma semelhança produzida por seus próprios meios, e o sorriso sobre a tela é somente feito de cores, de traços, de sombra e de luz. [...] O objetivo da arte, com os meios do material, é arrancar o percepto das percepções do objeto e dos estados de um sujeito percipiente, arrancar o afecto das afecções, como passagem de um estado a um outro. Extrair um bloco de sensações, um puro ser de sensações." Deleuze e Guattari, in "*O que é a filosofia?*", pp.194-197.

percepção, retirando-a da espacialidade em cuja extensão os corpos se distribuem com suas proporções e seus contornos habituais. Assim, expondo as redobras das entranhas, ele faz jus ao percepto que lhe comunicou uma intensidade expressiva. Em *L'Escalier rouge à Cagnes*[307], a escada, tão desigual quanto as paredes, as janelas e os telhados das casas, é um motivo para cravar a intensidade do vermelho que flui musicalmente com seus degraus tortos até perder-se no ceu espremido entre as casas. Reencontramos o vermelho intenso na bela série dos gladíolos, *[Les] Glaïeuls [rouges]*[308], em cujas pétalas ele *viu* o bailado do fogo. Para concluir, nos retratos *Portrait de Madeleine Castaing*[309] e de *La Femme en rouge*[310], que consideramos as mais bem sucedidas figurações pela intensidade que exala da riqueza da composição como um todo, os vestidos vermelhos não configuram uma superfície homogênea, mas são dotados da vida profunda das entranhas, contendo em sua rugosidade uma alma própria. As partes do corpo não guardam sua proporcionalidade e simetria, por isso as curvas dos vestidos não descrevem a extensão do corpo. Chaïm Soutine não faz contornos; ele não contorna nem suas figuras, nem suas paisagens – tudo *invade* tudo, tudo *repercute* em tudo. Ele parece obcecado em romper com as leis do espaço, pois sabe que elas são inibidoras de uma insondável e poderosa intensidade expressiva. Por isso não representa, por isso é incapaz de produzir um retrato fidedigno, o qual privilegia a extensão sobre a intensidade, a técnica sobre a expressão. Em termos bergsonianos, Soutine rompe com a espacialidade para pintar a *continuidade melódica da extensão*, uma vez que o todo da extensão é simples; contínuo e indivisível[311]. As paredes, que em retratos tradicionais seriam homogêneas, têm a mesma textura rugosa que os corpos, as roupas e os móveis, sem distinguir entre figura e fundo; ao contrário, *a figura é engolida pelo fundo que se faz abismo na superfície*. Em *Portrait de Moïse Kisling*[312] a parede literalmente invade o

[307] 1923-1924. Mouscou, MAGMA Museum of Avant-Garde Mastery. Cat. 22 da Exposição "*Chaïm Soutine (1893-1943), l'ordre du chaos*", ocorrida no museu da *l'Orangerie* entre 2 de outubro de 2012 e 21 de janeiro de 2013.

[308] Os nomes variam entre essas três possibilidades. Cinco telas, cat. 30 -35 (1919) da mesma exposição.

[309] Cat. 3. (1929).

[310] Cat.61. (1923-1924).

[311] O todo da extensão é a sua própria duração, eis a questão. Bergson chega a fazer a distinção entre o espaço e a extensão, apesar de muitas vezes falar em extensão referindo-se às quantidades espaciais. Tanto por comodismo, quanto porque a extensão é, de fato, submetida às leis do espaço como pressuposto para a ação. Mas se alcançássemos uma intuição do todo, veríamos que a extensão é musical, una e simples.

[312] Cat.6 (1930).

corpo, consubstanciando-se com os cabelos, o paletó, a cadeira e a mesa. Soutine pinta as entranhas da imagem, de modo que as *células* (pessoas, casas, cidades, naturezas, naturezas mortas...) não passam de *modulações* ou mesmo de *ondulações* do todo. Cidades submersas? Pinturas aquáticas? Curiosamente, Soutine nunca pintou as águas, mas ele pintou o vento, a ventania que se torna sensível em suas árvores imensas. No fundo, o que importa é que a visão do artista exige dele uma ruptura radical com a percepção ordinária e, por isso, com as leis do espaço. A obra de Chaïm Soutine é um exemplo vivo e emblemático da aventura do estilo, e queríamos fazer jus à obra desse grande artista relegado injustamente ao segundo plano na história da arte.

Entrevemos por aí a luta que é travada no interior do corpo do artista no esforço para conquistar uma consistência, uma coloração própria, uma *voz própria*. Vimos que a imitação ou a mimese têm valor no máximo técnico, mas jamais seria capaz, por si só, de formar um artista e de gerar uma obra de arte. Se os mestres impressionistas ensinavam a seus discípulos que é pela imitação das grandes obras do passado que eles constituiriam um estilo próprio, é porque isso lhes garantiria um domínio técnico imprescindível para a sua pintura, ainda que essa técnica devesse posteriormente ser subvertida para fins expressivos. Como quem diz: é pela repetição que nascerá a diferença; o que não quer dizer que basta imitar ou repetir extensivamente. *É por uma exigência exterior ao plano técnico que surge a singularidade de um estilo e se conquista uma consistência.* Daqui até o final da parte 2 deste capítulo, iremos dar mais espaço para escritos de artistas que extraíram de sua pele uma lucidez a respeito da natureza da arte, a começar por Henry Miller, que nos dá um belo testemunho dessa luta travada no interior do seu corpo no esforço para conquistar uma voz própria:

> Examino com assiduidade o estilo e a técnica daqueles que uma vez admirei e cultuei: Nietzsche, Dostoievski, Hamsun, até Thomas Mann, que hoje rejeito por ser um habilidoso embusteiro, um fabricante de tijolos, um inspirado jumento ou cavalo de tração. Imitei todos os estilos na esperança de descobrir a chave do segredo torturante da arte de escrever. Finalmente cheguei a um beco sem saída, a um desespero que poucos homens conheceram porque não havia divórcio entre o eu escritor e o eu homem: fracassar como escritor significava fracassar como homem. E eu fracassei. Percebi que não era nada – menos que nada –, um número negativo. Foi neste ponto, em meio à estagnação do mar dos Sargaços, por assim dizer, que realmente comecei a escrever. Comecei do nada, lançando tudo ao mar, mesmo aqueles a quem mais amava. No momento em que ouvi minha própria voz fiquei encantado: o fato de ser uma voz isolada, distinta, única, me deu alento. Não me importava se o que escrevia pudesse ser considerado ruim. Bom e ruim saíram do meu vocabulário. Pulei com os dois pés no reino da estética, no reino amoral, aético, não-utilitário da arte. Minha vida em si se tornou uma obra de arte. Encontrara uma voz, estava de novo inteiro. A experiência foi muito semelhante ao que lemos sobre as vidas dos iniciados no Zen. Meu enorme fracasso era a recapitulação da experiência da raça: tinha que me entupir de conhecimento, perceber a futilidade de tudo, destruir tudo, me tornar desesperado, a seguir humilde, e depois me apagar inteiramente, a fim de recuperar minha autenticidade. Tinha que chegar na borda do abismo e então dar um salto no escuro"[313]

[313] "*Reflexões sobre a arte de escrever*", in "*A sabedoria do coração*", Henry Miller, p.22.

Há uma inquietude nos espíritos criadores, um verdadeiro combate travado para conquistar uma voz própria. Como bem diz Deleuze, o artista não parte da folha em branco; antes, ele tem que desintoxicar esse falso grau zero, limpar o cliché que sempre se projeta sobre ela[314]. A imitação talvez seja inevitável no processo, sobretudo no princípio, uma vez que ela serve primordialmente para o aprimoramento técnico. Entretanto, se ela não for superada, jamais se atingirá a arte; será, no máximo, produto de artesanato ou contraprova de virtuosismo. E ela só o conseguirá se houver um impulso que é exigência de criação no espírito do artista – eis o seu diferencial, e isso é inimitável; a imitação realmente só terá valor de exercício para ganhar uma familiaridade com a matéria na qual serão impressas as linhas expressivas. Henry Miller nos mostra que esse processo não costuma ser tranquilo; ele pode conduzir ao desespero. No caso, ele afirma o desespero, que elimina nele todo resquício de esperança e as respectivas ilusões que a orbitam: é preciso afirmar de partida o fracasso. "[...] Na superfície, onde rugem as batalhas históricas, onde tudo é interpretado em termos de dinheiro e poder, talvez haja muita gente, mas a vida só começa quando a pessoa submerge, quando desiste de lutar, afunda e desaparece de vista."[315] É através dessa destruição do corpo constituído, processo violento de despersonalização, que a voz própria poderá ser conquistada. É preciso extrair a voz das próprias entranhas, ou então é melhor dedicar-se a outra coisa. Vimos que esse processo não é linear; ele inclui em si o retrocesso, o desperdício, tanto de energia quanto de matéria, é realmente desgastante e, muitas vezes, frustrante; além de não dar quaisquer garantias, não se reverte em lucro pessoal algum, de modo que se furta completamente aos hábitos sociais. Há um esforço envolvido que faz proceder, avançar sobre terras desconhecidas e inóspitas, desbravando-as.

> "[...] Tive de assentar um tijolo sobre outro, registrar milhões de palavras no papel, antes de escrever uma palavra real, autêntica, arrancada de minhas entranhas. A facilidade de falar que possuía era um estorvo; assimilara todos os vícios do homem instruído. Tinha que aprender a pensar, sentir e ver de uma maneira totalmente nova, de uma maneira não-instruída, de uma maneira própria, o que é a coisa mais difícil do mundo. Tive que me atirar à correnteza, sabendo que provavelmente iria afundar. A grande maioria dos artistas está se atirando com salva-vidas ao pescoço, e quase sempre é o salva-vidas que os faz afundar. Ninguém que se entregue voluntariamente à experiência pode se afogar no oceano da realidade.[316]

[314] "O pintor não pinta sobre uma tela virgem, nem o escritor escreve sobre uma página branca, mas a página ou a tela estão já de tal maneira cobertas de clichês preexistentes, preestabelecidos, que é preciso de início apagar, limpar, laminar, mesmo estraçalhar para fazer passar uma corrente de ar, saída do caos, que nos traga a visão. [...] A arte luta efetivamente com o caos, mas para fazer surgir nela uma visão que o ilumina por um instante, uma Sensação.", Deleuze, in "*O que é a filosofia?*", p.240.

[315] "*Reflexões sobre a arte de escrever*", Henry Miller, p.23.

[316] *Ibidem*. pp.27-28. Grifo nosso.

Em outras palavras, é preciso perverter o vício intelectual (a retórica, *a facilidade de falar*): ver, sentir e pensar não são dados; são, eles mesmos, conquistados por uma aprendizagem que se faz intuitivamente na própria pele. Fazer violência ao próprio corpo – só assim é que se conquista uma voz autêntica, um estilo, expressão genuína da persona.

> "Toda linha e palavra está vitalmente ligada à minha vida, minha vida apenas, seja sob a forma de feito, acontecimento, fato, pensamento, emoção, desejo, evasão, frustração, sonho, devaneio, fantasia, e mesmo de nadas inacabados que flutuam languidamente no cérebro como os fios partidos de uma teia de aranha. Não há nada realmente vago ou tênue – até os nadas são afiados, duros, definidos, duráveis. Como a aranha volto repetidas vezes à tarefa, consciente de que a teia que teço é feita com a minha própria substância, que nunca me faltará, nunca se esgotará."[317]

É verdade que o procedimento de Henry Miller coloca a própria pessoa como um meio para a criação – as situações pelas quais ele passa, o que ele vê, sente, pensa, etc. têm um valor eminente para a sua composição. E inclusive esses *nadas inacabados*, esses *fios partidos de uma teia de aranha*, que não são inteligíveis porque não têm forma, entram como elemento central na elaboração de suas obras. É claro que há outros procedimentos, outros métodos para a criação, e que poderiam muito bem não tomar as situações vividas como matéria para a criação – exemplos abundam. Poder-se-ia também objetar que esse procedimento é comum entre escritores, mas que não vale para as outras artes, como a música ou a pintura, por exemplo, que são menos narrativas, ainda que sejam narrativas ao seu modo. De fato, Virginia Woolf nos dá um testemunho belíssimo a respeito do método dos escritores que parece autorizar essa tese. O romancista – tal é seu mérito e seu risco – está tremendamente exposto à vida. Outros artistas se recolhem, pelo menos em parte; fecham-se sozinhos por semanas a fio com uma travessa de maçãs e uma caixa de tintas, ou com um rolo de pautas musicais e um piano. Quando saem, é para esquecer e se distrair. Mas o romancista nunca esquece e raramente se distrai. Enche o copo e acende o cigarro, provavelmente goza de todos os prazeres da conversa e da mesa, mas sempre com a sensação de que está sendo estimulado e manipulado pelo tema de sua arte. Sabores, sons, movimentos, algumas palavras aqui, um gesto ali, um homem entrando, uma mulher saindo, mesmo o automóvel que passa na rua ou o mendigo que se arrasta pela calçada, e todos os vermelhos, azuis, luzes e sombras da cena pedem sua atenção e despertam sua curiosidade. É-lhe impossível deixar de receber impressões, assim como é impossível a um peixe no oceano deixar de ter água passando pelas guelras.

---

[317] *Ibidem*. p.27.

Mas, se essa sensibilidade é uma das condições da vida do romancista, é evidente que todos os escritores de livros duradouros sabiam controlá-la e usá-la para seus fins. Terminavam o vinho, pagavam a conta e iam embora sozinhos, para algum quarto solitário onde, com esforço e hesitação, em agonia (como Flaubert), com luta e precipitação, em tumulto (como Dostoievski), dominavam, fortaleciam e convertiam suas percepções no tecido artístico que elaboravam.

> É tão drástico o processo de seleção que, na fase final, muitas vezes não encontramos vestígios da cena verídica em que o capítulo se baseava. Pois naquele quarto solitário, cuja porta os críticos tentam constantemente abrir, passam-se os mais estranhos processos. A vida é submetida a mil disciplinas e exercícios. É refreada; é morta. É misturada a isso, enrijecida com aquilo, contrastada com aquilo outro; assim, um ano depois, quando fica pronta nossa cena num café, já desapareceram os sinais superficiais pelos quais nos recordávamos dela. Da bruma emerge algo firme, algo tremendo e resistente, a própria medula em que se sustentava nosso fluxo de emoções indiferenciadas."[318]

Essa passagem extremamente lúcida de Virginia Woolf a respeito da composição literária dá mais uma prova de sua potência intuitiva, tão presente e impactante em sua obra. Atenta às sutilezas que se passam em sua pele, Woolf nos legou esse registro do que se passa no corpo do artista em vias de criar. Mostra muito bem como o escritor está sempre à espreita de uma Ideia, estando sempre alerta ao que se passa ao seu redor. Mas aquele que advogasse pela tese associacionista aplicada à criação se enganaria profundamente, uma vez que, como diz Woolf, as variadas impressões que um escritor recolhe e que, por sua aparente aleatoriedade, parecem indicar uma colagem de elementos quaisquer, na realidade são submetidas ao filtro de sua seletividade, acompanhada pelo tensionamento da atenção e pelo esforço necessário para a realização de uma única cena. Ela diz literalmente que os grandes escritores *dominavam, fortaleciam e convertiam suas percepções no tecido artístico que elaboravam.* Essa conversão da percepção consiste na extração de um percepto ou na elaboração de um esquema dinâmico, o que envolve processos intuitivos que violentam a percepção orgânica. Os dados de sua percepção, as situações vividas pelo escritor são sempre submetidos à sua seletividade, pois cada criador tem a sua problemática, e esse crivo produz uma conversão da matéria inexpressiva das situações vividas na *matéria intensa* ou *expressiva* da obra de arte. Ao final do processo, a cena do café não guarda nenhuma semelhança interna com a situação vivida no café que serviu de faísca para a composição da cena. O interessante é que isso gera uma disposição no espírito do escritor diante das situações cotidianas – ele está

[318] Virignia Woolf, "*A vida e o romancista*", in "*A arte do Romance*", pp.85-86.

ausente e presente ao mesmo tempo. Sua presença espiritual é tanto mais absoluta quanto mais ele consegue pairar sobre a reatividade psicomotora das trocas sociais (sobretudo da comunicação) em que está incluído (por exemplo, numa conversa à mesa). E quanto mais a sua atenção sobrevoa a situação e recolhe a matéria de sua criação, mais pessoalmente ausente ele está. É que a presença consiste precisamente na ausência do sujeito, que é um empecilho para a atividade espiritual; a pessoalidade impede a diluição absoluta na duração. Por isso é que toda criação é intrinsecamente solitária, solidão intensa que consiste na distância metafísica e não no isolamento, como vimos.

Mas, claro, há outros procedimentos mesmo dentro da literatura, os quais não vamos investigar por razões de limites de extensão, mas basta pensar em Júlio Verne, cuja literatura tematiza situações impossíveis de serem vivenciadas pessoalmente, pelo menos em sua época. Na literatura de aventuras em geral, tão profícua até o século XIX, a imaginação do escritor era uma grande arma; ela ia aonde o olho não podia ir – ao centro da Terra, ao redor da Terra, a vinte mil léguas submarinas, etc. Em seus primórdios, o cinema reproduziu essa aventuresca literatura do impossível, em *Viagem à Lua* (1902), de Méliès. Mas quando se deu a virada a uma literatura e a um cinema mais íntimos, a intuição passou a ganhar muito mais relevância do que a imaginação em seu livre jogo com a inteligência; as grandes viagens impossíveis se tornam menos impactantes do que uma simples visão intuitiva inculcada na construção de uma personagem, por exemplo. É indescritível a vertigem causada por um Raskolnikov – menos pelo assassinato que comete do que pela tortura psicológica crescente a que Dostoievski o submete, sobretudo nos diálogos com o inspetor, convicto de seu crime por conhecer suas ideias a respeito do homem superior.

Antes de passarmos à próxima parte desse capítulo, faz-se necessário debruçar-se sobre um texto primoroso de D.H. Lawrence a respeito de Cézanne. Nele, o escritor nos mostra o combate vivo que se dá no corpo desse imenso pintor contra o cliché. Trata-se de uma visão intuitiva de Lawrence a partir certamente das cartas e da evolução da obra de Cézanne desde seus primórdios, quando tentava imitar os barrocos.

> Por muito excitantes que achasse os mestres barrocos, compreendeu que ao imitá-los começaria a realizar de imediato lugares-comuns. A mente está cheia de memórias visuais de toda espécie, que são tácteis e emocionais; não só memórias mas grupos de memórias, sistemas de memórias. Um lugar-comum é apenas uma memória gasta e que já não tem raiz emocional ou intuitiva, se transformou num hábito; ao passo que uma novidade é apenas um novo grupo de lugares-comuns, uma organização nova de memórias familiares. E por causa disto é tão fácil que a novidade seja aceite; mas embora dê o leve choque ou a emoção da surpresa, não perturba o eu emocional e intuitivo. Força-nos a não ver nada que seja novo. Não passa de uma invulgar combinação de lugares-comuns. A obra da maior parte dos

> sucessores de Cézanne só é invulgar por ser um novo arranjo de lugares-comuns que não tardarão a evoluir até ao cediço. E os lugares-comuns que eles executam são lugares-comuns de Cézanne, tal como as primeiras pinturas de Cézanne tinham sido todas, ou na sua maior parte, lugares-comuns dos barrocos.
>
> A história dos começos de Cézanne como pintor é a história de uma luta travada com os seus lugares-comuns. A sua consciência queria fazer novo. Mas a mente estereotipada oferecia-lhe a todo o instante uma expressão estereotipada. E Cézanne, com um interior orgulhoso e altivo de mais para aceitar os lugares-comuns estereotipados que lhe chegavam da consciência mental cheia de memórias armazenadas que na tela pareciam troçar dele, gastava a maior parte do tempo a reduzir as suas próprias formas a migalhas. Para um verdadeiro artista e para a sua imaginação viva, o lugar-comum era o inimigo mortal. Cézanne combateu-o com ardor. Milhares de vezes o desfez com pancada. E ele continuava a reaparecer.
>
> Isto faz-nos voltar a ver o que levava Cézanne a desenhar tão mal. Desenhava mal por fazer a representação de um lugar-comum quebrado, maltratado, pavorosamente espancado. Se Cézanne tivesse vontade de aceitar o lugar-comum barroco desenharia perfeitamente, "como deve ser" sob o ponto de vista convencional, e nenhum crítico teria a tal respeito uma palavra a dizer. Mas quando o desenho era como devia ser sob o ponto de vista convencional, estava para Cézanne errado de uma forma risível, era um lugar-comum. Atirava-se então a ele e batia-lhe em tudo o que fosse forma, expulsando-a de lá; e quando ele já estava maltratado a ponto de ser apenas mau e ele próprio se sentir exausto, deixava-o azedamente seguir o seu caminho porque continuava sem ver o que tinha querido executar. E surge aqui o elemento cômico das pinturas de Cézanne. A sua raiva contra o lugar-comum fazia-o por vezes distorcer o lugar-comum até à paródia, e isto pode ver-se em quadros como O Paxá ou A Mulher. "Querem o lugar-comum, querem?", dizia a ranger os dentes. "Pois ele aqui está!" Um exasperado frenesi empurrava-o até a paródia. E este exaspero absoluto confere muita graça à paródia, embora seja um riso que se espalha de uma forma um tanto triste pela face.
>
> Este esmagamento do lugar-comum teve um longo percurso na vida de Cézanne; acompanhou-o, aliás, até o fim. [...]"[319]

Enfim, nem precisamos dizer muito a respeito desse trecho, porque ele fala por si só e exprime o que vimos desenvolvendo a partir das direções instauradas pelo bergsonismo. Fica evidente a dimensão vital do combate que se dá no interior do corpo do artista. A intuição faz violência ao seu corpo constituído, à organicidade de seus sentidos, convertendo os dados da percepção em *perceptos* e os dados da afecção em *afectos*, com os quais forma um *bloco de sensações*[320]. Mas isso é da ordem de uma conquista, e nenhuma conquista se dá sem essa atividade espiritual que chamamos de esforço. Conceitualmente isso pode até parecer uma brincadeira agradável; trata-se, porém, de um processo vital que pode arrastar o artista à loucura, à doença e até mesmo à morte. Não há processo mais violento do que a

[319] "*A maçã de Cézanne..E eu*", pp.66-67 . Grifo nosso.

[320] "*[...] O percepto é a paisagem anterior ao homem, na ausência do homem*. *[...] Os afectos são precisamente estes devires não humanos do homem, como os perceptos (entre eles a cidade) são as paisagens não humanas da natureza*." Deleuze e Guattari, in "*O que é a filosofia?*", pp.199-200. E também: "*A arte desfaz a tríplice organização das percepções, afecções e opiniões, que substitui por um monumento composto de perceptos, de afectos e de blocos de sensações que fazem as vezes da linguagem. [...]*" *Ibidem*. p.208.

formação do artista, ainda que ele pareça silencioso e pacífico[321]. Fica escancarado que a formação do artista vai muito além de um domínio sobre a técnica. Milan Kundera diz algo muito parecido a respeito de Leos Janacek, seu músico predileto:

> Ele é um dos maiores da música moderna. Na época em que Schönberg e Stravinski ainda escrevem composições para grande orquestra ele já se dá conta de que uma partitura para orquestra se dobra sob o fardo das notas inúteis. Foi por essa vontade de despojamento que sua revolta começou. Você sabe, em cada composição musical há muita técnica: a exposição de um tema, o desenvolvimento, as variações, o trabalho polifônico frequentemente muito automatizado, os desdobramentos de orquestração, as transições, etc. Hoje, pode-se fazer música com computadores, mas o computador sempre existiu na cabeça dos compositores: eles podiam em casos extremos fazer uma sonata sem uma única ideia original, apenas desenvolvendo "ciberneticamente" as regras da composição. O imperativo de Janacek era: destruir o "computador"! Em vez das transições, uma brutal justaposição, em vez das variações, a repetição, e ir sempre ao âmago das coisas: somente a nota que diz alguma coisa de essencial tem o direito de existir. [...] Meu imperativo é "janacekiano": desembaraçar o romance do automatismo da técnica romanesca, do verbalismo romanesco, torná-lo denso."[322]

Como dizíamos, é possível produzir uma obra utilizando-se apenas de técnica e inteligência, mas o produto jamais será uma obra de arte. A indiferença desse regime artesanal de produção não exige que o espírito se coloque no interior do élan de uma emoção; sua produção se dá por justaposição, *partes extra partes*, e ele o faz como um hábito, exterior a qualquer movimento. Eis o que Kundera chama de "computador", um computador interior no corpo e na mente do artista – trata-se desse modo de produção indiferente que recorre à instrumentalidade técnica e a hábitos espirituais e que invariavelmente chegará ao ponto do qual partiu: o *cliché*. O artista vive em seu corpo essa odisseia para chegar à imagem pura, digamos, virginal – seu único triunfo. Afinal, o simples não é dado; é da ordem de uma conquista.

Examinemos, pois, o resultado desse triunfo, essa imagem cristalina que é a expressão – passemos ao problema da consistência, o em-si das obras de arte.

---

[321] Em uma carta destinada a Louise Colet e datada de 1847, Flaubert descreve a violência do processo criador: "*Saiba que estou exausto de escrever. O estilo, que é uma coisa que eu levo a sério, me agita os nervos horrivelmente. Eu me exaspero, eu me sinto corroer. Há dias em que fico doente e em que, à noite, tenho febre. Mais eu avanço e mais eu me acho incapaz de alcançar a Ideia. Que mania esquisita essa de passar sua vida a trabalhar sobre palavras e a suar todo dia para arredondar períodos! Há momentos, é verdade, em que se goza, desmedidamente; mas em troca de quantos desencorajamentos e amarguras não se compra este prazer! Hoje, por exemplo, eu levei oito horas para corrigir cinco páginas, e acho que trabalhei bem. Julgue o resto; é digno de pena. Seja como for, eu acabarei este trabalho que é, por seu objeto, um exercício rude, pois no próximo verão eu irei tentar Santo Antônio. Eu planto o estilo aí, para daqui a muitos anos. Farei grego, história, arqueologia, seja lá o que for, enfim, coisas mais fáceis. Pois constantemente eu acho estúpido o sofrimento inútil que me dou. [...]*" Gustave Flaubert, in "*Cartas Exemplares*", pp.40-41.

[322] Milan Kundera, in "*A arte do romance*", pp.78-79. Grifo nosso.

2.4 **Consistência**

> Feito de pó e tempo, o homem dura / Muito menos que a leve melodia, / Que só é tempo. O tango é o distúrbio / De um passado irreal, mas ocorrido.
>
> *J.L. Borges*

> E longe, bem longe de tudo isso está a pátria das obras de arte, daquelas coisas curiosamente mudas e pacientes, que como estranhos cercam as coisas de uso cotidiano em meio às pessoas ocupadas, aos animais subservientes e às crianças que brincam.
>
> *Rilke*

> Quero chegar a esse estado de condensação das sensações que constitui o quadro.
>
> *Henri Matisse*

Virginia Woolf nos dá o seu lúcido testemunho a respeito da conquista de uma consistência:

> Para sobreviver, cada frase precisa ter uma pequena centelha em seu cerne, e essa centelha, por arriscado que seja, o romancista precisa extrair das chamas com as próprias mãos. Sua situação é precária. Precisa se expor à vida; precisa enfrentar o perigo de se extraviar e ser ludibriado por suas aparências enganosas; precisa arrancar-lhe seu tesouro e deixar os refugos. Mas, em dado momento, ele precisa abandonar a companhia e se recolher sozinho àquele quarto misterioso em que seu corpo se enrijece e se molda adquirindo permanência, graças a processos que, embora escapem ao crítico, guardam para ele um profundo fascínio.[323]

Trata-se da centelha do sentido, imanência instauradora das direções que as frases irão seguir. O escritor precisa sobrevoar as situações que vivencia para *arrancar-lhe seu tesouro e deixar os refugos* e esforçar-se para encontrar um meio eficaz de engendrar uma gema límpida e preciosa.

> Queremos algo que foi talhado e purificado, lapidado para captar a luz, sólido como pedra ou gema preciosa com o sinete da experiência humana gravado nele, e ao mesmo tempo abrigando como numa gema límpida a chama que ora se eleva

[323] "A vida e o romancista", in *A arte do romance*, p.92.

> ardente, ora se abaixa oscilante em nosso coração. Queremos o que é intemporal e contemporâneo.[324]

Intemporal e contemporâneo, ou seja, as linhas intemporais que atravessam o contemporâneo, ou seja, as linhas de consistência que permeiam a existência – a duração, portanto. É na solidão que o escritor extrai de si os meios para que a vida se sustente sozinha, como se ele, homem divino, individuasse uma duração impessoal.

> Pode sentar-se, observar a vida e criar seu livro com a efervescência imediata de suas emoções, ou pode pousar o copo na mesa, recolher-se ao quarto e submeter sua presa àqueles processos misteriosos por meio dos quais a vida se torna, como o manto chinês, capaz de se sustentar sozinha – uma espécie de milagre impessoal.[325]

Uma vez concluída a obra de arte, ela imediatamente se destaca de sua causa eficiente, ou seja, do artista, que não passa de um instrumento ou um meio para a realização da expressão. Eis o grande milagre impessoal, aquilo que Deleuze chamou de *autoposição do criado*[326]. O homem é para a obra de arte o que as bactérias são para o homem – um peão. Da perspectiva da criação, toda a vida do homem é um motivo para a criação, assim como o mundo inteiro não passa de matéria para a criação do artista – dobras e redobras da matéria no poder contraente de seu espírito. Refletir sobre a criação do mundo é pouco diante do fato de que esse mundo não passa de um motivo ou de matéria para a criação de novos mundos. Por isso a vida não se resume à criação de criaturas, mas, como diz Bergson, à criação de criadores, num movimento de incessante criação[327]. A natureza não é, pois, o conjunto das coisas existentes, o que seria um instantâneo atual de um processo movente; a natureza é o movimento mesmo de criação, marcando a diferença de natureza entre as naturezas – *natureza naturada* e *natureza naturante*, distinção spinozista que inspira Bergson. A nível da naturância, o homem se faz deus ou natureza: HOMO-DEUS, SIVE HOMO-NATURA. Certamente, o homem não é o começo de tudo, mas ele talvez seja o único vivente que pode *começar*, *criar*, tornando-se, ele mesmo, Natureza, devido ao intervalo que a inteligência abre nas malhas do aparelho sensório motor, e devido ao

---

[324] *Leitura*, *Ibidem*. p.41.

[325] *A vida e o romancista*, *Ibidem*. p.95.

[326] *O que é a filosofia?*, p.193.

[327] "*[...] La Création lui apparaîtra comme une entreprise de Dieu pour créer des créateurs, pour s'adjoindre des êtres dignes de son amour*.", *M.R.*, p.270.

intervalo que a emoção instaura entre o indivíduo e a sociedade[328]. Por isso o artista não é dono de sua obra; ele é, antes, seu servo. Mas essa servidão involuntária, ou melhor, vitalmente imposta, não cerceia a sua liberdade; ao contrário, ela é a liberdade mesma. Ele obedece ao apelo irresistível da emoção, mas ela o obriga apenas ao consentido[329], de modo que essa servidão é de outra natureza que a da pressão que configura a obrigação social, a moralidade do dever, razão pela qual ela coincide com a liberdade profunda, aquela em que não há nem pressão, nem escolha, e segundo a qual o arbítrio nunca é livre. Trágica, a liberdade acomete o criador e se lhe impõe como seu irrevogável destino.

Entregando de bom grado sua existência à consistência, num ato de sacrifício de sua humanidade ou, o que é o mesmo, de sua sociabilidade, o artista sacrifica até mesmo a sanidade de seu bom senso a favor de uma insana lucidez[330], em um grau que estará de acordo com as exigências intrínsecas à sua criação. Ele trava um combate mortal no interior de si, contra o cliché, contra o seu corpo estabelecido, atravessando o caos sem deixar-se por ele absorver, no esforço para extrair da própria pele uma expressão que instaure uma novidade radical. É enquanto Natureza, e não enquanto homem, que o artista cria. Por isso é que nenhuma biografia poderia jamais atingir o foco genético da criação, pois a vida pessoal do artista não passa de um motivo, sem que constitua qualquer essência ou mesmo suporte para a obra, como se lhe conferisse uma significação secreta imprescindível para a sua apreensão estética. O único capaz de atingir esse ponto focal é o metafísico, dotado da mística da *visão não-empírica* ou da *intuição*, de modo que ele poderia discernir, por baixo da *(auto-)biografia* explícita e superficial, as razões da *bio-auto-grafia* mais profunda, ou seja, a vida que se escreve a si mesma através menos dos fatos de sua vida pessoal do que

---

[328] Essas são as duas frentes pelas quais o homem se torna criador. A inteligência como condição para o surgimento do espírito (intervalo, hesitação, contemplação contraente), e a emoção como propensão à criação (pelo afrouxamento do vínculo que une o indivíduo à sociedade, ou seja, que rompe os círculos da obrigação e da obediência). Cf. *M.R.*, e também *Bergsonismo*, Deleuze, p.96.

[329] *M.R.*, p.36.

[330] O ideal romano da "*mens sana in corpore sano*" é viável para a preservação do organismo individual e social, mas é inviável para a criação, pois esta acontece em um regime que faz violência ao corpo constituído, de modo que o ideal romano seria mais verdadeiro se dissesse: "*corpus sanus in mente insana*", pois este ideal exprime a própria realidade social. Não à toa, cuida-se muito do corpo físico, e pouco do corpo metafísico, ou da mente. *A saúde orgânica é o ideal social, ao passo que a insanidade mental é a sua realidade.* Já os espíritos livres provavelmente encarnariam esta outra variante: "*mens sana in corpore insano*". Lembremos que Bergson mesmo dizia que o ideal seria harmonizar o movimento e o equilíbrio, ou melhor, a criação e a conservação, porém isso é impossível, pois elas exprimem direções opostas e se tornam incompatíveis ao se acentuarem: "*O ideal seria uma sociedade sempre em movimento e sempre em equilíbrio, mas esse ideal talvez não seja realizável: as duas características que gostariam de se completar uma à outra, que se completam mesmo no estado embrionário, tornam-se incompatíveis ao se acentuarem. [...]*", *E.C.*, p.110.

dos afetos de sua vida impessoal – discernindo as direções intrínsecas dos fatos, apurando o tom no qual estes são engendrados, depurando o vitalismo que os anima. Para isso, o biógrafo profundo – talvez inexistente – teria que atingir o foco genético da persona, para o qual convergiriam todos os fatos de sua vida, como se ele atingisse o cerne, o sentido-vida de suas frases-existência. *Nessa medida, superfície dos fatos e profundidade dos afetos se prolongariam uma na outra, constituindo um bloco ou uma densidade de alma que é a própria consistência de uma vida, apenas alcançável por uma psicogênese absoluta, cuja facticidade ou é de todo impossível, ou é possível unicamente pela intuição*. Essa psicogênese, que não é de modo algum uma psicanálise, não teria por objetivo situar a obra na história da pessoa, mas, ao contrário, situar a persona na expressão, na convergência entre seletividade e estilo, ética e estética, nos desequilíbrios vivos entre a existência e a consistência, o meio material e o fluxo vital – depuração da dinâmica energética da criação. Não para resolver a obra no artista, mas para reencontrar as linhas de consistência que atravessam sua existência para a confecção da obra, ou seja, a de restaurar a perspectiva vital da *problemática* do criador, que só se deixa entrever pela sua obra, mas que se prolonga nos atos de sua vida, como se a sua consistência se derramasse sobre a sua existência, elevando-a – eis o que chamamos de *ética*. É inegável que se dá muitas vezes uma coincidência entre vida e obra, de modo que ambas se tornam indiscerníveis, como é o caso das inesgotáveis anedotas dos filósofos gregos. Esse é o exemplo emblemático dessa psicogênese, quando os atos de uma pessoa se tornam um só com sua obra, pois a ética – a constituição do seu corpo – diz respeito à natureza de seu pensamento. Esse anedotário, no entanto, não é necessário para a expressão, evidentemente, pois a obra caminha com seus próprios pés. Mas as anedotas (e não as *doxas*!) a complementam, a prolongam, pois elas contemplam os atos pessoais à luz dos problemas ou da expressão do criador, de modo a instaurar um traço de união entre vida e obra, modo de vida e pensamento, divisando em uma existência as linhas de consistência que a atravessam (*ética*). Desde a lucidez de Zenão ao comer a orelha do ditador em vez de denunciar em segredo seus amigos comparsas de um contragolpe, até a loucura que levou Van Gogh a quase assassinar Gauguin com a mesma faca com a qual em seguida cortaria fora a sua própria orelha (o que não deixou de render autorretratos sem a orelha). O que o corte da orelha diz a respeito da obra de Van Gogh? *Nada* – rigorosamente *nada*. Mas ela diz da violência do processo de criação; ela diz algo a respeito da natureza da criação, apesar de que isso não quer dizer em absoluto que cortar a orelha seja um requisito para criar... É que cortar a orelha exprime não a causa de um desvio criador, mas um

subproduto da violência de um processo de criação. Artaud chama Van Gogh de "o suicidado pela sociedade", mas isso vale para todo artista.

> Van Gogh não morreu por causa de uma definida condição delirante, mas por ter chegado a ser corporalmente o campo de batalha de um problema, em torno do qual se debate, desde as origens, o espírito inócuo desta humanidade, e do predomínio da carne sobre o espírito, ou do corpo sobre a carne, ou do espírito sobre um e outro. [...] E não se suicidou em um ataque de loucura, pela angústia de não chegar a encontrá-lo; ao contrário, acabava de encontrá-lo, e de descobrir o que era e quem era ele mesmo, quando a consciência geral da sociedade, para castigá-lo, por ter rompido as amarras, o suicidou. [...][331]

O que se passa no interior do corpo do artista? Que espécie de forças se apropriam do seu corpo? Qual é a relação precisa entre a personalidade e a expressão, a seletividade e o estilo? Ora, estas são questões que animam nossa pesquisa; avancemos para tratar da obra em si e por si, tornada independente de toda a existência do artista, de toda orelha, seja comida ou decepada. Passemos à *ontogênese* da obra de arte.

A obra, uma vez concluída, destaca-se do artista enquanto causa eficiente para se tornar *um puro efeito, autossustentável, caminhando com os próprios pés sem necessidade de qualquer gênero de suporte*. Espécie de Frankenstein, ela ganha vida própria pelo esforço do criador, mas, uma vez nascida, ela se torna *autônoma*, e inclusive extrapola por todos os lados a intenção do artista. Não é incompreensível, pois, que um artista se espante diante da obra concluída, surpreendendo-se inclusive por ter sido ele quem a construiu. Isso porque ela tem alma própria, já não depende mais de seu esforço de concepção e de concreção; ela se elevou acima dele! Trata-se de um verdadeiro parto... O espanto se dá porque ele foi capaz de criar algo sobre-humano, não pelas proporções ao modo de uma Grande Muralha da China, mas pela singularíssima essência que, como um perfume, retém e difunde as suas notas originais numa expressão. *A difusão só é possível quando há retenção, ou seja, quando a obra retém em si mesma, virtualmente, a sua potência expressiva. É justamente essa potência retida em latência o que chamamos de consistência.* Mas essa consistência é exclusiva às obras de arte? Ou será que ela também está difundida no plano da natureza, a natureza sendo artista ao seu modo, e as criaturas as suas obras de arte? Ora, se a materialização crescente do imaterial é característica de toda atividade vital, de modo que "a própria operação da vida consiste numa passagem gradual do menos realizado para o mais realizado, do intensivo para o extensivo, de uma implicação recíproca das partes para sua

[331] Antonin Artaud, "*Van Gogh ou O Suicidado pela Sociedade*", "*Postscriptum*", p.15.

justaposição."[332], é de crer que sim, pois essa direção da vida se efetua tanto na natureza quanto na arte. A individuação de obras de arte não seria análoga à individuação dos seres vivos, portanto? Veremos que não exatamente; que sim, há linhas de consistência que atravessam o plano da natureza (o que faz com que animais de reinos diferentes desenvolvam um mesmo órgão, como, por exemplo, o olho), mas que entre as criaturas naturais e as criaturas artísticas há uma diferença de natureza. É que a arte é aonde desemboca da maneira mais pura a tendência duracional da natureza, não configurando um misto ao modo dos seres vivos, embora as obras envolvam matéria. Veremos que a matéria ganha outro estatuto na obra de arte, uma vez que se torna expressiva. Mas antes de respondermos a essas questões, seria de interesse lançarmos um olhar sobre o problema do tempo, a fim de destrinchar a articulação que enlaça os conceitos de *duração*, de *diferença* e de *virtual*, para, em seguida, podermos encarar de frente o problema da consistência – encarnada eminentemente nas obras de arte – e o da afetividade superior de que ela é capaz. Aí, poderemos discernir o "em si", a obra de arte enquanto um fim em si mesma (*consistência*) e enquanto um meio, o "para nós" da obra de arte (*contágio*). Veremos que não há contradição entre as duas dimensões, e que a obra de arte é a única individuação que é um absoluto a um só tempo enquanto um fim em si e um meio, sendo que ela só pode ser veículo de emoção se ela a retiver em si, pois só é capaz de difundir aquilo que retém – *é no perfume que encontramos a essência da expressão*. Enfim, façamos esse desvio necessário para depois extrair as devidas implicações.

Diz-se que o Tempo configura o grande problema da filosofia bergsoniana, e não sem razão. Entretanto, isso é demasiado explícito, e a verdadeira questão seria: por que Bergson foi conduzido ao problema do tempo?[333] Sabe-se que o tempo é um problema eminentemente filosófico, mais do que científico, tendo sido problematizado pela primeira vez por Platão. Ao longo de toda a tradição, Bergson reparou que o tempo era tratado de maneira equivocada, a saber, de modo a surpreendentemente a excluir a sua dimensão criadora e tratá-lo como ineficaz. O tempo era visto como um obstáculo à eternidade, nada mais que sua imagem móvel, segundo a definição de Platão no *Timeu*[334], e como princípio

[332] *E.E.*, p.189.

[333] Ele mesmo conta como chegou à descoberta da duração. Começando em "É assim que fomos conduzidos à ideia de Tempo. Ali, uma surpresa nos esperava. [...]". *P.M.*, pp.4-10. Mas nós queremos a causa mais profunda e implícita pela qual o problema do tempo lhe diz respeito.

[334] "O tempo é a imagem móvel da eternidade.", in *Timeu*, 37d.

de toda degeneração e corrupção. Ou seja, o tempo nada criaria, nenhuma novidade poderia surgir; no tempo, apenas degeneração, um afastamento progressivo e irreversível da origem divina das Ideias, uma diluição das essências em cópias cada vez mais próximas do simulacro quanto mais distantes e indignas de seu correlato ideal. O tempo, portanto, seria o movimento caótico e dispersivo em que tudo perderia em substância e identidade, razão pela qual as Ideias tinham que ser situadas fora do tempo e o conhecimento tinha que ser ancorado no além-ceu dessa abóbada lógica. De todo modo, para além do alcance da denúncia bergsoniana a respeito da confusão que consiste em submeter o tempo à lógica do espaço, intelectualizando-o, fato é que mesmo o senso comum atribui ao tempo dois aspectos constitutivos de sua essência: *o movimento e a mudança* (ou *devir*). Ou seja, no fundo do problema do tempo encontramos essas duas características, e precisamente elas é que eram postas sob o signo do negativo, sendo tratadas como acidentes da substância imóvel desde a Antiguidade. A "descoberta da razão" entre os gregos, por assim dizer, forjou várias ilusões de natureza lógica, mas, como era de fato uma descoberta, distraíam-se como uma criança ao ganhar um brinquedo novo. Os gregos estavam hipnotizados pela lógica, pela linguagem e pela eternidade e buscavam por sob a mudança uma substância imutável; por sob o movimento um substrato imóvel, pois movimento e mudança são logicamente impensáveis, verdadeiros absurdos lógicos. O intelecto sempre teve e sempre terá muito apreço pela causalidade e, por isso, sempre incorrerá em transcendência. Assim, excluíam sem perceber a mobilidade do movimento, a mutação da mudança, e tratavam-nas como acidentais, e não substanciais, relegando-as à transcendência de uma causa exterior, uma substância imóvel, um móvel subjacente[335]. A inteligência, naturalmente conservadora, busca sempre o estável, inclina-se aos sólidos, razão pela qual ela precisa supor a imobilidade e a imutabilidade como princípios de todo conhecimento possível. A pura transição não pode ser compreendida pelo intelecto; ela se tornaria inteligível perdendo a sua transitividade, no momento em que o intelecto nela tocasse, projetando por trás dela um

[335] A esse respeito, Bergson faz uma análise genética do movimento, mostrando que num gesto simples como o de levantar o braço o movimento é contínuo e indivisível, de modo que ele não teria que passar do ponto A ao Z passando por B, C, D... infinitamente; que este é um efeito de retroprojeção produzido pela inteligência que submete o movimento a um substrato espacial no qual ele poderá ser medido e quantificado (*E.C.*, pp.99-100). Confunde-se a mobilidade mesma do movimento com a sua sombra projetada no espaço, ou seja, com a sua trajetória. Bergson faz o mesmo quando comenta os paradoxos de Zenão de Eleia, mostrando que a concepção lógica do movimento exclui dele a sua essencial mobilidade. Toda a questão se resume a isto: a inteligência sempre coloca o movimento no exterior de si, e portanto nos coloca no exterior do movimento. Só a intuição é capaz de atingir os movimentos no interior de si mesmos e de nos inserir no interior dos movimentos."[...] a mudança pura, a duração real, é coisa espiritual ou impregnada de espiritualidade. A intuição é aquilo que atinge o espírito, a duração, a mudança pura.", *P.M.*, p.31.

substrato imóvel. *Mas o que é o tempo senão a transição em estado puro?* A filosofia, pois, nasceu embebida tanto na religiosidade quanto na lógica, o pensamento foi capturado em um atomismo lógico, e isso gerou uma série de falsos problemas; ora problemas mal colocados (liberdade, intensidade, tempo), ora problemas inexistentes (o não-ser, o nada, a desordem). Afinal, fazer lógica é pensar fora da duração, por isso é que os problemas por ela colocados serão sempre falsos. Conceber a mudança e o movimento como degeneração é próprio do senso comum (envelhecimento, doença e morte representariam uma negação da vida), e é *materialmente* verdadeiro. Mas como conceber o tempo *espiritualmente*, ou seja, não como uma queda, e sim como uma elevação? Como encontrar o que há de puramente positivo no tempo? Como pensar o movimento e a mudança substancialmente, como um absoluto, sem a necessidade de supor um substrato que os tornasse inteligíveis, relativizando-os? Os modernos não o conseguiram; elaboraram de fato uma outra concepção do tempo em relação aos antigos, passando a tratá-lo como uma sucessão de instantes (pontos quaisquer em um plano cartesiano) sustentada por sucessivas miradas de Deus (a noção cartesiana de "criação continuada") e sem instantes privilegiados, como sucedia entre os gregos devido à sua predileção pelas poses e pelas formas (por isso a tragédia caiu progressivamente em desuso na modernidade, sendo substituída pelo drama). Entretanto, a visão dos modernos continuava recaindo na ilusão intelectual do tempo espacial. Mecanicismo e finalismo pervertem a natureza criadora do tempo, pois ambos partem de um mesmo pressuposto: o de que tudo está dado. O futuro estaria dado no presente, e por isso seria previsível, caso conhecêssemos os detalhes que escapam ao nosso cálculo. Segundo o mecanicismo, o estado futuro de um sistema pode ser calculado com base no conhecimento que se tem da disposição e da relação dos dados atuais entre si. Bastaria, para tanto, uma espécie de supercérebro que tivesse a onipresença da mente divina a cuja visão nenhum detalhe escapa – este configurou o ideal da ciência moderna, do qual – por que não dizer? –, a invenção do computador e os recentes avanços da inteligência artificial são um prolongamento. O mecanicismo parte, portanto, do sistema fechado de um puro atual, de modo que não haveria evolução, muito menos criadora; nenhuma novidade, sendo que o novo seria nada mais do que o mero rearranjo de elementos antigos. Por outro lado, o finalismo compreende a evolução, porém ela é uma falsa evolução, pois o fim já estaria dado de antemão em um programa a ser desenvolvido, escrito na mente de Deus e inscrito na matéria do mundo; a ser depreendido pela inteligência em um esquema de *harmonia preestabelecida* entre o sensível e o inteligível, entre corpo e alma (Leibniz). A ciência moderna se agenciava mais com o mecanicismo (racionalidade matemática), enquanto a religião se agenciava mais com o

finalismo (Deus). Assim, ambas as doutrinas excluem a imprevisibilidade como um todo do processo vital, razão pela qual não compreendem a vida enquanto um verdadeiro processo e incorrem sempre em transcendência. Se tudo é previsível, como poderia haver criação de fato e de direito? Como poderia surgir o novo?

Ora, o problema do tempo é a tradução explícita e filosófica do problema implícito e metafísico da criação. É por isso que Bergson foi conduzido ao problema do tempo, pois ele é o duplo filosófico da criação. Todavia, para atingir a dimensão criadora do tempo, é preciso depurá-lo de todo intelectualismo, pois é graças à inteligência que se confunde o tempo com o espaço, quantificando-o, tornando-o homogêneo[336] e dividindo-o em partes exteriorizadas entre si (instantes)[337]. É preciso parar de confundi-lo com o caos dispersivo, o devir caótico e indomável (caráter lógico-religioso dos gregos). Bergson, cuja filosofia do tempo havia sido comparada à de Heráclito, recusa essa comparação[338], pois a sua concepção do devir (movimento e mudança) não equivale à dos gregos. Dizer que o bergsonismo é um representante da corrente dinamista, ou mesmo espontaneísta, é tão insuficiente quanto falso. A diferença está marcada na descoberta que Bergson faz do conceito de duração, pois, como vimos, a duração é uma espessura de tempo, uma massa compacta de tempo, uma bola de neve que faz corpo consigo mesma e cresce à medida que rola ladeira abaixo, e essa evolução é a um só tempo crescimento e criação. *Em outras palavras, a duração exprime a natureza do verdadeiro devir: em vez de ele se dispersar caoticamente de maneira inconsistente, ele se conserva em si mesmo sem se dispersar*. Eis uma dimensão da Memória ontológica, que faz com que o instante seguinte não faça desaparecer para sempre o anterior (não só nenhum conhecimento seria possível – o dilema grego –, como, mais profundamente, nenhum sentido seria real), e sim, que ele o retenha virtualmente como memória, configurando um *sentido*. Sem essa *contração retentiva* que é a Memória cósmica, não haveria sentido, não haveria consistência – não haveria duração. No bergsonismo, portanto, a duração é a consistência em pessoa, e a sua característica principal é a Memória, pois ela cresce sem se perder de si; ela evolui sem anular o seu

---

[336] "Homogêneo" em Bergson se refere à lógica do espaço; tudo aquilo que é da ordem do quantitativo e que não comporta nuanças; tudo aquilo que coloca a diferença no exterior de si.

[337] Eis a diferença entre o tempo homogêneo ("espacializado") e o tempo heterogêneo (duração). "*[...] Bref, la pure durée pourrait bien n'être qu'une succession de changements qualitatifs qui se fondent, qui se pénètrent, sans contours précis, sans aucune tendance à s'extérioriser les uns par rapport aux autres, sans aucune parenté avec le nombre: ce serait l'hétérogénéité pure*.", *D.I.* , p.77.

[338] *P.M.*, p.218, n.4.

passado; ela se transforma sem se deformar. Esse crescimento é simples, ou seja, contínuo e indivisível, promovendo um incessante processo de colocação de novidades radicais. Se não entro duas vezes no mesmo rio, não é porque a água corrente já não é a mesma, a outra tendo se esvaído para todo o sempre (*devir caótico* de Heráclito), mas mais profundamente porque o instante presente, por assim dizer, ao acrescentar-se à massa compacta de nossa duração, impede que se reproduza uma circunstância igual à passada, ainda que o rio fosse o mesmo e a pessoa, também (*duração* ou *devir memorioso* de Bergson) – daí se depreende a coincidência entre crescimento e criação no bergsonismo, a dimensão criadora da evolução e a instauração do novo pelo tempo. A Memória abre o futuro, impede que tudo caia numa repetição mecânica ou numa dispersão caótica; ela instaura a Diferença na Repetição, e graças a ela é que duas situações externamente semelhantes jamais serão internamente idênticas, pela simples razão de que o passado cresce, e em seu crescimento está a razão da diferença interna entre dois presentes externamente semelhantes, pois é o passado inteiro que se derrama no presente, qualificando-o de acordo com o grau de sua contração. Diz Deleuze: "*A contração designa a diferença porque em sua essência, ela torna impossível uma repetição, porque ela destrói a própria condição de toda repetição possível. Nesse sentido, a diferença é o novo, a própria novidade.*"[339]

Outra característica da duração é o élan vital, sopro que impele à criação perpétua. O Tempo é princípio de movimento e de mudança, expressão de indeterminação e de imprevisibilidade. Por isso, ele instaura a perspectiva da Diferença, a começar pela diferença de si mesmo. Vejamos como o problema da diferença lança luz sobre o problema do tempo. Duração, Memória e Élan Vital formam os três aspectos do Tempo e, portanto, da criação como um todo. A duração é a *diferença em si*; a memória é a *coexistência dos graus da diferença*; e o impulso vital é a própria *diferenciação*[340]. Ora, por que o problema da diferença diz respeito à natureza do tempo? Porque é expressão do movimento e da mudança, porém não extensivos, e sim, intensivos. Em outros termos: é próprio do tempo

[339] *Bergsonismo*", p.140. Parece contraditório com o que acabamos de dizer, porém Deleuze se refere nessa passagem à repetição mecânica, e não à repetição psíquica. Ao dizermos que a Memória instaura a Diferença na Repetição colocamo-nos na perspectiva "psíquica" ou espiritual. Em suma, a Memória é a razão pela qual a vida não é meramente mecânica, o que suporia que houvesse matéria pura.

[340] *Bergsonismo*, Deleuze, p.137. É Deleuze quem inaugura a perspectiva da diferença, elevando a diferença ao estado de conceito, sendo que Bergson nunca a havia propriamente conceituado (apesar de estabelecer a distinção entre as diferenças de natureza e de grau). Inclusive, o bergsonismo inspira a filosofia da diferença de Deleuze. É assim que ele abre o seu texto "A concepção da diferença em Bergson": "A noção de diferença deve lançar uma certa luz sobre a filosofia de Bergson, mas, inversamente, o bergsonismo deve trazer a maior contribuição para uma filosofia da diferença. [...]", *Ibidem*. p.119.

dividir-se qualitativamente, mudando de natureza, enquanto as divisões espaciais são quantitativas, mudando apenas de grau. Trata-se de uma *multiplicidade não-numérica* ou *qualitativa,* e não de uma pluralidade, no caso da diferença de natureza – é próprio do tempo "ser outro sem ser vários"; e de uma *multiplicidade numérica* ou *quantitativa* no caso da diferença de grau, o que seria algo como "ser vários sendo o mesmo". O intelecto não atinge as diferenças de natureza porque ele só pensa no espaço, ou seja, no exterior da diferença. Só a intuição enquanto método é capaz de atingir a diferença interna, razão das diferenças de natureza; *se a vida é o processo da diferença, a intuição é o gozo da diferença*[341]. Assim, o problema da diferença é intelectualmente concebido de maneira relativa e negativa – relativa, pois ela é relativa a várias coisas; negativa, pois, subsumida na generalidade de uma semelhança, ela traduz o negativo da semelhança, sendo assim nada mais que a dissemelhança. Nessa esfera do negativo a diferença é sempre comparativa, confundida com o dissemelhante, e é sempre colocada no exterior de si, bem acima das coisas, revelando-se genérica demais. A razão de uma coisa é situada muito além dela, o que torna o conceito algo genérico que abrange uma pluralidade de seres heterogêneos. Dizer aqui que a diferença é a identidade do Ser é não dizer nada, pois essa diferença jamais poderia coincidir com a coisa, sendo ela nada mais que o negativo da semelhança, movendo-se dentro da lei da identidade e pertencendo a uma Ontologia que parte de um Ser tão genérico quanto abstrato, subsidiário de ilusões intelectuais e linguísticas. O tempo, mesmo mal compreendido, sempre foi tomado como princípio contra toda e qualquer ontologia, por ser intrinsecamente movente e inessencial, ou seja, *inconcebível diferença de si que aniquila toda identidade*. A Identidade é a lei intelectual responsável pela diferença externa e relativa entre as coisas, distribuindo linhas que não seguem as verdadeiras articulações das linhas de fato e das tendências puras, produzindo, assim, um mau recorte, pois capturam os seres em sua diferença extrínseca, contemplando a sua multiplicidade qualitativa pela unidade de uma definição genérica que exclui as diferenças de natureza e a nuance propriamente vital. O que caracteriza o Tempo positivamente é a diferença interna, de modo que a essência seja intrinsecamente autodiferenciante. Essa diferença no seio de si ou da coisa (*duração*)[342] é o que se divide qualitativamente, mudando de natureza sem se dispersar, pois a Memória acumula e contrai os instantes sucessivos na densidade da duração. Isso é o que caracteriza o

[341] *Ibidem*. p.130.

[342] "A duração é o que difere de si. A matéria é o que se repete, não difere de si. [...] O que difere tornou-se ele próprio uma coisa, uma substância." Deleuze, *Bergsonismo*, p. 126-127.

dinamismo de um verdadeiro processo. De modo algum a diferença interna incorrerá em contradição ou alteridade; essas são as categorias que a dialética se faz da diferença ao intelectualizá-la, tomando-a pela sua exterioridade e concebendo-a negativamente (dialética da alteridade em Platão; dialética da contradição em Hegel). *A diferença enquanto tal só pode ser atingida pela intuição, que reencontra as diferenças de natureza por sob as diferenças de grau projetadas pela inteligência. Não há filosofia mais anti-dialética que o bergsonismo*[343]. Isso está expresso na afirmação bergsoniana de que toda luta é tão-somente o aspecto superficial de uma evolução. Foi por ter negligenciado o virtual que as filosofias acreditaram na contradição e na negação e caíram na dialética[344]. Sem atingir as diferenças de natureza, produzem distinções inconsistentes e colocam falsos problemas, conduzindo a metafísica a becos sem saída e a questões insolúveis ("por que o ser e não antes o nada?" é uma variação filosófica do popular "quem veio antes, o ovo ou a galinha?"), cuja insolubilidade consiste no mau recorte de suas distinções. Em filosofia, um problema não pede uma solução; a solução uma vez encontrada é que permite a colocação de um verdadeiro problema ou de um problema bem colocado – a colocação do problema *é* a solução, de modo que se distribuam novos sentidos segundo um bom recorte, pela instauração de uma perspectiva original[345].

Dissemos que a duração é a grande descoberta de Bergson, mas o virtual é a sua raiz mesma, de modo que é essa a primorosa descoberta. O par conceitual virtual-atual substitui o insuficiente par aristotélico entre ato-potência, de caráter lógico. Não basta dizer que o virtual se define pela negação do atual, até porque isso seria falso. Só se compreende o sentido do virtual no seio da concepção do tempo de Bergson. Sem querermos nos estender

---

[343] "Pensar a diferença interna enquanto tal, como pura diferença interna, chegar até o puro conceito de diferença, elevar a diferença ao absoluto, tal é o sentido do esforço de Bergson." Ibidem. p.128. E "Tudo retorna à crítica do negativo: chegar à concepção de uma diferença sem negação, que não contenha o negativo, é este o maior esforço de Bergson.", p.135. E ainda: "O essencial do projeto de Bergson é pensar as diferenças de natureza independentemente de toda a forma de negação: há diferença no ser e, todavia, nada há de negativo.", p.40.

[344] "A oposição dos dois termos é somente a realização da virtualidade que continha todos dois: isso quer dizer que a diferença é mais profunda que a negação, que a contradição.", *Ibidem*.

[345] Diz Bergson: "[...] Mas a verdade é que se trata, na filosofia e mesmo alhures, de encontrar o problema e, por conseguinte, de pô-lo, muito mais do que de resolvê-lo. Pois um problema especulativo está resolvido assim que é bem posto. Entendo com isso que a sua solução existe então imediatamente, ainda que possa permanecer escondida e, por assim dizer, encoberta: só falta, então, descobri-la. Mas pôr o problema não é simplesmente descobrir, é inventar. [...] na matemática, com mais razão ainda na metafísica, o esforço de invenção consiste o mais das vezes em suscitar o problema, em criar os termos nos quais este será posto. Posição e solução do problema estão bem perto aqui de se equivaler: os verdadeiros grandes problemas só são postos quando estão resolvidos.", *P.M.*, pp.54-55. Grifo nosso.

muito, diremos que o atual é a tendência material que afunila a espessura do tempo ao presente ativo, e que o virtual é a tendência duracional que envolve o presente no Passado, na Memória. Não existe a atualidade pura, assim como não existe a matéria pura, pois o tempo é o plano de imanência e nada escapa à duração para incorrer em transcendência. O material é a tendência contrária ao espiritual, mas mesmo uma faísca quase instantânea não escapa à duração; ela dura, apesar de tender ao instantâneo, como se fosse até a fronteira da duração, descesse ao seu grau mais distendido. Assim, o atual puro transcenderia ao tempo, e o conhecimento de caráter lógico e científico parte da ilusão de uma pura atualidade, de sistemas estáticos artificialmente fechados pela inteligência. A natureza, porém, apenas constitui sistemas abertos e moventes (*durações*); ela mesma é um Todo aberto (*monismo do Tempo que comporta o pluralismo das durações*). *O tempo é essencialmente virtual, enquanto a matéria é tendencialmente atual*. Entretanto, assim como não há o atual puro, na vida não há o virtual puro, sendo constituída sempre por mistos. Mas o Tempo não seria em si o virtual puro? Segundo Prigogine, grande cientista inspirado pelo bergsonismo, "*[...] o tempo não nasceu com o nosso universo; o tempo precede a existência, e poderá fazer nascer outros universos*."[346] Com essa mesma inspiração diz Beatriz Antunes: "*A vida em si aparece como um aspecto expressivo do tempo e este sua qualificação imanente*."[347] Sim, o Tempo é o virtual puro pois, uma vez encarnando a diferença como conteúdo mesmo, como ele não se diferenciaria de si mesmo, gerando a tendência oposta? É lícito colocar a questão nos seguintes termos, apesar de seu abstracionismo: *a Vida só foi instaurada quando o Tempo se diferenciou gerando a matéria como o mais baixo grau da Diferença*. É por isso que a Vida é, de direito, Tempo, embora de fato ela seja Tempo e Extensão, Memória e Matéria. "*De direito significa virtualmente.*"[348], e o virtual consiste na puríssima potência de diferenciação – eis a definição genética do Tempo.

Bergson nos dá a caracterização do virtual ao dizer que "[...] a vida é tendência e a essência de uma tendência é desenvolver-se na forma de feixe, criando, pelo simples fato de seu crescimento, direções divergentes entre as quais seu élan irá repartir-se."[349] Se a diferença é interna e a diferenciação, intrínseca, é preciso que a mudança não encontre a sua

[346] Ilya Prigogine, "*O Nascimento do Tempo*", p.58.

[347] *Bergson e a criação artística*, p.119.

[348] Deleuze, *Bergsonismo*, p.93.

[349] *E.E.*, p.109.

razão numa causa exterior, pois a diferença seria negativa se ela viesse de fora em modo de acidente[350]. Ora, se é verdade que a diferenciação se dá no contato entre o virtual e o atual ou entre o espiritual e o material, é também verdade que existe uma diferenciação mais primária que se dá ainda no âmbito do virtual – é o que a passagem acima de Bergson evidencia[351]. Uma primeira caracterização do virtual puro (Tempo) seria *aquilo que, ao se dividir, muda de natureza* – vimos que essa divisão constitui uma multiplicidade qualitativa e não uma pluralidade quantitativa; *ser outro sem ser vários*. Há uma segunda fase da diferenciação que consiste no contato com a matéria, que lhe opõe a sua resistência[352] – essa é a fase em que a diferenciação consiste em *realização*, em *atualização*, ou mesmo em *materialização*. Deleuze diz que "*[...] a virtualidade existe de tal modo que se realiza dissociando-se, sendo forçada a dissociar-se para se realizar. Diferenciar-se é o movimento de uma virtualidade que se atualiza. A vida difere de si mesma, de tal modo que nos acharemos diante de linhas de evolução divergentes*."[353] Porém, em outro texto, Deleuze diz algo parecido mas complementar:

> *Com efeito, para atualizar-se, o virtual não pode proceder por limitação, mas deve criar suas próprias linhas de atualização em atos positivos. [...] Em resumo, é próprio da virtualidade existir de tal modo que ela se atualize ao diferenciar-se e que seja forçada a atualizar-se, a criar linhas de diferenciação para atualizar-se.*[354]

Ou seja, a matéria não é simplesmente uma negação ou uma limitação que produz uma diferenciação no contato com o virtual; ao contrário, a diferenciação já acontece no seio do virtual, de tal maneira que a própria matéria é engendrada por essa diferenciação de si do Tempo como o mais baixo grau da Diferença, como *tendência à indiferença*. Aliás, o que é

---

[350] Nesse caso, incorreríamos em transcendência. É Deleuze quem formulou com precisão a definição de um plano de imanência: "[...] É quando a imanência não mais é imanente a outra coisa senão a si que se pode falar de um plano de imanência.", in *O que é a Filosofia?*, p.59. Ora, no bergsonismo o tempo instaura um plano de imanência, de modo que a diferença não pode ser dita de outra coisa, senão de si mesma. Caso contrário, pensaríamos o tempo a partir de um substrato espacial ("a diferença se diz de outra coisa"), e cairíamos no velho equívoco de pensar o tempo como uma função do espaço.

[351] E esta: "Quando o obus explode, sua fragmentação particular explica-se tanto pela força explosiva da pólvora que ele contém quanto pela resistência que o metal lhe opõe. O mesmo vale para a fragmentação da vida em indivíduos e espécies. Esta, cremos nós, prende-se a duas séries de causas: a resistência que a vida experimenta por parte da matéria bruta e a força explosiva – devida a um equilíbrio instável de tendências – que a vida carrega em si." *Ibidem*, p.107. Grifo nosso.

[352] "A resistência da matéria bruta é o obstáculo que foi preciso contornar primeiro. [...]" *Ibidem*. p.108.

[353] *Bergsonismo*, p.131.

[354] *Ibidem.* p.85.

propriamente *vital* é a realização de uma virtualidade, ou como caracteriza Bergson, "*[...] essa materialização crescente do imaterial que é característica da atividade vital*.", pois a realização consiste na passagem do intensivo para o extensivo, do menos realizado para o mais realizado, da implicação recíproca de elementos para a sua separação em indivíduos. O élan vital exprime essa tendência segundo a qual a vida procede por dissociação, na medida em que consiste em "[...] uma virtualidade em vias de atualizar-se, de uma simplicidade em vias de diferenciar-se, de uma totalidade em vias de dividir-se [...]".[355] Em outras palavras, tudo o que é virtual se encontra em estado de intensidade ou de envolvimento no élan, embora já *em vias de atualizar-se*, e a sua atualização consiste no desenvolvimento material na extensão. A atualização é, portanto, o processo pelo qual o indeterminado se determina, ganha um corpo definido. Porém, como vimos, não devemos ver na matéria simplesmente um negativo do espírito; ela não serve de limitação, tão-somente. Se a vida não comportasse a matéria, tudo seria apenas virtual, e é lícito imaginar que essa flutuação absolutamente indeterminada excluiria a criação, pelo menos no que esta contém de esforço[356], de intensidade[357] e de alegria[358]. Beatriz Antunes indica que "*[...] se assim fosse, podemos também dizer que o elã em si seria infinito, seu produto seria absoluto, e, assim, a vida seria sem densidade como uma eterna idade de ouro povoada por deuses*."[359] Enfim, ainda que a diferenciação já se dê no âmbito da virtualidade pura (1ª diferenciação), a criação só se torna possível ao se realizar, graças ao processo de atualização (2ª diferenciação). "*A evolução acontece do virtual aos atuais. A evolução é atualização e atualização é criação.*"[360] Mas a

[355] *Ibidem*. pp.81-82.

[356] "A matéria divide e especifica [...] Assim, a matéria distingue, separa, decompõe em individualidades e, por fim, em personalidades, tendências outrora confundidas no élan original da vida. Por outro lado, a matéria provoca e torna possível o esforço.", *E.E*., p.21. A matéria é também, a um só tempo, "obstáculo, instrumento e estimulante". *Ibidem*. p.22. Aqui, o sentido de esforço consiste na canalização da matéria bruta em espiritualidade, injeção de liberdade no determinismo material. Tanto a criação de um ser vivo quanto a de uma obra de arte implicam em um esforço para se apropriar da matéria bruta e relançá-la ora à subordinação de um organismo, ora à ordem de uma expressão, respectivamente. Aprofundaremos a seguir a diferença do estatuto da matéria nos seres vivos e nas obras de arte.

[357] Diz Beatriz Antunes: "A virtualidade sempre transborda sua tradução motriz ou suas linhas de fato, mas só se faz sentir como uma intensidade uma vez inserida na matéria.", in *Bergson e a criação artística*, p.122

[358] "[...] O prazer não passa de um artifício imaginado pela natureza para obter do ser vivo a conservação da vida; não indica a direção em que a vida é lançada. Mas a alegria sempre anuncia que a vida venceu, que ganhou terreno, que conquistou uma vitória: toda grande alegria tem um toque triunfal. Ora, se levarmos em conta essa indicação e seguirmos essa nova linha de fatos, veremos que em toda parte há alegria, há criação: quanto mais rica a criação, mais profunda é a alegria.", *E.E.*, p.22.

[359] *Bergson e a criação artística*, p.96.

[360] *Bergsonismo*, p.85.

série das linhas divergentes atuais não nega a virtualidade; ao contrário, esta persiste e atravessa as linhas atuais, de modo que "*[...] basta recolocar os termos atuais no movimento que os produz, relacioná-los à virtualidade que neles se atualiza, para ver que a diferenciação nunca é uma negação, mas uma criação, e que a diferença nunca é negativa, mas essencialmente positiva e criadora*."[361] Eis as linhas de consistência que atravessam o plano atual dos fatos – é assim que um órgão como o olho se realizou em animais de reinos diferentes. Aqui, uma pergunta se coloca: quer isto dizer que o olho já preexistia em estado virtual, assim como queria Empédocles? ("Nela muitas cabeças sem pescoço germinaram,/ e nus erravam braços desprovidos de ombros,/ e olhos sozinhos vagueavam privados de fronte. [...] Solitários erravam membros..."[362]). Quer isto dizer que tudo o que existe atualmente de maneira organizada estava disperso antes de sua atualização, enquanto virtualidade? O que é que há no plano virtual? Será que há conteúdos e formas na virtualidade, apenas esperando a matéria que lhe organizará em corpo as formas desorganizadas? Evidentemente, não; não há conteúdos ou formas na virtualidade, pois esta é precisamente a indeterminação mesma, a multiplicidade indistinta ou confusa, a um só tempo simples e heterogênea. O olho não estava dado enquanto possibilidade antes de sua criação efetiva.

Bergson insistiu muito na diferença entre o conceito de virtual e a concepção lógica de possibilidade, dedicando inclusive um capítulo em *O Pensamento e o Movente* exclusivamente para essa elucidação[363]. A noção de possibilidade, tão bem aceita pelo hábito intelectual e difundida no senso comum, anula a verdadeira natureza da criação, pois ela implica em que tudo aquilo que é possível precede o real. Desse modo, a realização (ou a passagem de uma possibilidade à atualidade) não constituiria criação alguma, uma vez que tudo já estaria dado de antemão[364]. No entanto, dizer que "tudo o que é real tinha que antes ser possível" tem dois sentidos assimétricos, um legítimo e outro ilegítimo: é legítimo na medida em que se toma a possibilidade enquanto a ausência de um obstáculo; é ilegítimo na

---

[361] *Ibidem*. p.90

[362] Segundo Simplício, em "*Do céu*", 586, 29; e 587, 18. In "*Coleção Os Pensadores: Os Pré-Socráticos*", p.229. Trata-se dos membros dispersos "flutuando" na esfera, antes da ação de Neikos e Filía que "organizarão" os membros. Pedimos licença para essa menção bem-humorada.

[363] Trata-se de *O possível e o real*.

[364] "Lembremos que o movimento de diferenciação é a própria expressão de vitalidade que impede que sua atualização seja uma cópia de um modelo precedente possível." Ana Beatriz Antunes Gomes, *Bergson e a criação artística*, p.119.

medida em que se a toma como algo que preexistia como um dado pronto e acabado. O uso legítimo da noção de possibilidade não é profundo, pois é uma constatação meramente negativa da criação; o uso ilegítimo, no entanto, é uma ilusão intelectual, fenômeno da "retroprojeção do verdadeiro". A inteligência só concebe a atualização de algo que já preexistia, pois ela não concebe a criação pura, o absolutamente novo; para que algo surja, é preciso que ele já estivesse dado. Reproduzimos isso constantemente, quando refletimos, por exemplo, que uma situação poderia ter se desenvolvido de outra maneira, e que ela só se deu assim porque ela atualizou uma de suas infinitas possibilidades. Essa operação retroprojetiva consiste em lançar um dado atual tal como ele existe à condição de possibilidade da sua realização. Assim, a possibilidade de eu estudar filosofia estaria compreendida antes mesmo de eu nascer, ao lado de infinitas outras possibilidades. Mas o que essas possibilidades imaginadas diriam de qualquer coisa real? Quando os críticos olham para a história da arte[365], eles tentam encontrar os precursores de um movimento artístico original no movimento artístico antecedente. Assim, concluem que há traços de romantismo entre os clássicos, pretendendo ver ali apenas um progresso sem criação absoluta. Bergson corrige esse prejuízo:

> Para tomar um exemplo simples, nada nos impede hoje de vincular o romantismo do século dezenove àquilo que já havia de romântico nos clássicos. Mas o aspecto romântico do classicismo só se desentranhou pelo efeito retroativo do romantismo uma vez surgido. Se não tivesse havido um Rousseau, um Chateaubriand, um Vigny, um Victor Hugo, não apenas nunca teríamos percebido, mas também não teria realmente havido romantismo nos clássicos de outrora, pois esse romantismo dos clássicos só se realiza ao recortarmos, em sua obra, um determinado aspecto, e o recorte, com sua forma particular, existia tão pouco na literatura clássica antes da aparição do romantismo quanto existe, na nuvem que passa, o desenho divertido que um artista nela perceberá, organizando a massa amorfa ao sabor de sua fantasia. O romantismo operou retroativamente sobre o classicismo, como o desenho do artista sobre essa nuvem. Retroativamente, criou sua própria prefiguração no passado e uma explicação de si mesmo por seus antecedentes.[366]

Se a realidade preexistisse enquanto possibilidade, ela seria um duplo estéril de si mesma, e não haveria verdadeira criação, na mesma medida em que tudo seria previsível desde que pudéssemos conhecer com antecedência todas as possibilidades preexistentes e as condições da situação em que deverá se atualizar. Entretanto, não o sabemos, e jamais o saberíamos, a não ser a posteriori, ou seja, uma vez consumado o fato. Podemos prefigurar a nossa agenda de amanhã, mas não podemos estar seguros de que o dia transcorrerá como

[365] Isso vale para a história da filosofia e, igualmente, para a história em geral.

[366] *P.M.*, p.18.

prevemos. Baseamo-nos no passado para projetar o futuro, sendo que o amanhã que imagino não passa de uma projeção dos meus hábitos passados. Sem embargo, ninguém pode antever uma paixão... Se o hábito é projetável, é porque ele em si não é vital; ele é sem memória, pois ele é uma memória mecanizada, desempenhada automaticamente, e é ele que constitui a moldura genérica dos fatos, o esqueleto dos dias. Mas é incapaz de constituir o enquadramento afetivo dos fatos, a suculenta carne dos dias. Enfim, entre a retroprojeção do presente no passado e a projeção do passado no futuro, a diferença é pouca ou nenhuma; ambos são *efeitos de miragem*. De todo modo, nem o presente, nem o futuro estão dados no passado. É ilusório acreditar que o real se assemelha ao possível; no fundo, é o possível que se assemelha ao real[367]. O possível não preexiste ao real; ambos são instaurados no mesmo ato, de modo que *só o real é possível*. A confusão entre possibilidade e virtualidade não compreende nem a natureza da diferença, nem o processo da criação, encerrando o pensamento no hábito intelectual e condenando-o à esfera do negativo.

Agora entendemos o porquê de Bergson substituir o par conceitual aristotélico de ato-potência, talhado sobre distinções espaciais, pelo par conceitual virtual-atual, com toda a complexidade da sua filosofia. Todavia, se a virtualidade não é a possibilidade, ainda não entendemos como a série das linhas divergentes atuais se desenvolve a partir de um mesmo impulso, uma vez que o virtual não contém coisas. De fato, trata-se de criação absoluta, mas por que as criaturas têm semelhanças entre si, como os órgãos, ainda que pertençam a reinos distintos? E por que os órgãos se desenvolveram assim, e não de outra maneira, assumiram esta forma e não outra, já que essas formas não estavam contidas previamente no virtual? Ora, não pode haver coisas, conteúdos e formas no virtual, pela simples razão de que ele não é extenso; ele é intenso, indistinto, indeterminado e qualitativo. Não se pode transpor a categoria do atual para o virtual, pois um não reflete o outro ao modo de um espelho ou um retrovisor, como seria o caso da possibilidade lógica. O virtual, aliás, é infinitamente mais rico e amplo que o atual, extrapolando-o por todos os lados, pois o virtual contém infinitamente mais em direções do que o atual contém em coisas. Em outras palavras, os sentidos são muito mais ricos do que os fatos em que desembocam, assim como o impulso contém invariavelmente mais do que os objetos em que resulta. Agora, a que os órgãos tenham se desenvolvido dessa forma como os conhecemos atualmente, qualquer resposta seria insuficiente, mas fato é que, caso os órgãos tivessem se desenvolvido num outro mundo possível, por hipótese, essa mesma pergunta poderia ser feita – por que assumiram

[367] *Bergsonismo*, Deleuze, p.85.

esta forma e não outra? O atual sempre efetua uma determinação, de modo que, ao materializar-se, o incorporal se torna extenso, ganha um corpo cuja forma a inteligência haverá de discernir, pois é este o seu procedimento. No entanto, gostariam de concluir que a forma estaria necessariamente dada a priori, como os braços sem ombros de Empédocles, pois a inteligência parte das formas constituídas, mas jamais da *formação*, de modo que perverte a natureza da criação, tomando-a por irreal sem perceber que ilusório é o seu próprio procedimento. Estamos, portanto, diante da mesma ilusão intelectual, diante de mais um falso problema. Entretanto, reencontramos nas linhas divergentes do atual uma consistência, de modo que há semelhança entre os seres de reinos distintos – como isso se explica? É necessário que "*[...] o virtual tenha uma consistência objetiva que o torne capaz de se diferenciar, que o torne apto a produzir tais objetos*"[368]. É como se o virtual fosse uma grande Memória que fizesse das durações verdadeiros "*universais concretos*"[369]. Isso tudo quer dizer que, apesar de o virtual não conter *coisas*, ele contém *direções*[370] as quais, ao tomarem contato com a matéria, se determinam em linhas de fato que resguardam, por sua vez, a consistência das direções, o que explica a semelhança entre seres distintos. As linhas de consistência que atravessam o plano do atual são a prova de que o virtual não é anulado pela sua realização; ele segue envolvendo os dados atuais. Mas essas direções implícitas no virtual não descreveriam afinal uma espécie de finalismo no seio da natureza? De modo algum; não há finalismo na natureza, embora talvez seja por vezes inevitável exprimir-se *como se houvesse*, num sentido muito preciso que Bergson esclarece[371]. Enfim, certamente

---

[368] *Bergsonismo*, pp.136-137.

[369] *Ibidem*.

[370] Não dizemos "tendências" porque não é exatamente a elas que nos referimos, apesar de que o virtual consiste nas tendências puras. Por direções entendemos certos sentidos ou "intenções" da vida, expressas por exemplo na inclinação a criar seres vivos. A criação de inúmeros seres vivos diferentes por natureza deve querer exprimir uma intenção da vida, qual seja: a de diversificar os modos de armazenamento e dispêndio de energia de maneira a, enfim, engendrar o homem, ou seja, um estratagema para tornar a ação cada vez mais indeterminada, "*liberar a liberdade*" e retroalimentar a Criação, porém de maneira mais condensada - pois a arte é simplesmente a maior altura da natureza (Naturância); a obra de arte é um condensado de Tempo puro, e por isso dispõe de mais ritmo que a natureza, que se estende por entre os seres vivos numa planície de ação e se confina nos organismos. Em suma, a arte tem a mesma natureza criadora e expressiva que a natureza, porém ela a efetua de maneira mais condensada e plena, ou seja, consistente. É o que veremos logo mais.

[371] *E.C.*, pp.44-48. E: "*É em vão que se gostaria de conferir à vida um objetivo, no sentido humano da palavra. Falar de um objetivo é pensar em um modelo preexistente ao qual falta apenas realizar-se. É, portanto, supor, no fundo, que tudo está dado, que o porvir pode ser lido no presente. [...] Sem dúvida, sempre será possível, deitando um lance de olhos ao caminho já percorrido, marcar-lhe a direção, anotá-la em termos psicológicos e falar como se tivesse havido persecução de um objetivo. É assim que nós próprios nos expressaremos. [...] É essa realidade mais compreensiva que o finalismo verdadeiro deveria reconstituir ou antes abarcar, se possível, em uma visão simples.*", *Ibidem.* pp.56-57 . Grifo nosso.

não há uma meta a ser atingida, o que suporia um programa prévio a ser cumprido. É evidente que Bergson jamais aceitaria que o fim estivesse dado de partida, pois o seu esforço é o de pensar a criação radicalmente, depurando-a de todo antropomorfismo que a inteligência humana, seja com finalidades práticas ou especulativas, nela venha a projetar.

Acabamos de articular duração, diferença e virtualidade na breve exposição que fizemos da concepção bergsoniana do tempo. Agora podemos engendrar a obra de arte pelo prisma do tempo e no seio das tendências que se atualizam nas linhas evolutivas da natureza, compreendendo, por fim, por que a obra de arte é consistência pura, fator que a distingue da série dos seres vivos.

Logo em algumas passagens de sua primeira obra, de maneira explícita até, Bergson já sugere que em certo sentido a arte é superior à natureza[372]. Como exemplo, ele cita a música: "Se os sons musicais agem mais potentemente sobre nós que os sons da natureza, é que a natureza se limita a exprimir sentimentos, enquanto a música os sugere."[373] Reencontramos aqui a distinção que Bergson faz entre expressão e sugestão, preferindo a segunda à primeira para dar conta da natureza da arte. Nesse caso, expressão nada tem a ver com o que vimos chamando de expressão, pois Bergson tem em mente, sob esse termo, algo inerente à teia de causalidade na qual a natureza está entranhada, ao passo que a sugestão provocaria uma ruptura com o determinismo causal enquanto lastro material[374]. Feito esse esclarecimento, é importante perceber que Bergson compreende a obra de arte como sendo capaz de algo de que a natureza não é, pelo menos não de maneira plena. Logo em seguida, entretanto, Bergson parece se contradizer ao dizer que "*[...] A natureza procede por sugestão como a arte, mas não dispõe de ritmo.*"[375] Ora, como pode dizer que a natureza se limita a exprimir enquanto a música é capaz de sugerir e logo em seguida dizer que a natureza procede por sugestão como a arte? Esta contradição é apenas aparente, trata-se de uma nuança que o filósofo coloca. Por que então a natureza sugere, embora sem ritmo? É que a natureza tem a mesma natureza que a arte; ambas são naturalmente estéticas. Não nos

---

[372] "*[...] Mais on purrait se demander si la nature est belle autrement que par la rencontre heureuse de certains procedés de notre art, et si, en un certain sens, l'art ne précéderait pas la nature. [...] la nature, qui est artiste à sa manière.*", *D.I.* , p.11.

[373] *Ibidem*. Tradução nossa.

[374] Nós, ao contrário, seguimos usando "*expressão*" como Deleuze o fez, inclusive em sua obra sobre o bergsonismo, distinguindo-a justamente da causalidade. Desse modo, em nossa terminologia, não prejudicamos o sentido quando dizemos que a natureza é relativamente causal, enquanto a arte é absolutamente sugestiva ou expressiva.

[375] *Ibidem*. p.12 Tradução nossa.

esqueçamos que a evolução já é criadora, e que a natureza "*é artista à sua maneira"*, gerando também as suas criaturas. Se a criação é a única lei imanente, uma vez que o Tempo instaura o grande plano de imanência, a natureza será artística, e a obra de arte será o seu grande produto, engendrado no supremo grau de sua tensão, razão de ser mesma da natureza. É lícito dizer que *a arte é simplesmente a maior altura da natureza*, a obra de arte é o objeto inevitável das linhas mais puras da natureza, ou seja, da Naturância. Trata-se de uma diferença de grau ou de natureza entre arte e natureza? Parece, pelas indicações de Bergson, que se trata de uma diferença de grau, e é por isso que ele resolve atribuir à natureza o mesmo caráter sugestivo da arte. Porém, essa diferença de grau é tão grande que ela gera uma diferença de natureza. E é por isso que, embora tendo a mesma essência estética que a arte (dada a essência intrinsecamente estética do virtual, as duas fases da diferenciação, a imanência temporal e o jorro de novidade), a natureza não dispõe de ritmo. Façamos, aqui, duas observações: 1) "ritmo" é o que chamamos de "consistência", e essa *diferença de ritmo* entre arte e natureza exprime a distância absoluta entre a consistência e a existência. E 2) a natureza não dispõe de ritmo, ou seja, de consistência, porque ela está demasiado vinculada ao plano orgânico e existencial dos vivos, de modo que ela é impura. Aprofundemos essas distinções.

Ora, o que distingue uma criatura da própria criação? Evidentemente, a criação engendra as criaturas como seus produtos ou resultados parciais e provisórios. As criaturas não têm a mesma natureza que a criação, porque, apesar de serem seus produtos, eles viverão segundo a condição de vivos, a saber, eles precisarão *agir*, e sua ação responderá a uma *exigência de conservação* que visa a *preservar a saúde do organismo, tanto individual quanto coletiva* (há uma continuidade insuspeita e um elo que une estreitamente o indivíduo ao todo da sociedade). Essa tríade constitui a organicidade dos seres vivos e de suas sociedades. Portanto, sejam eles vegetais, animais ou humanos, eles estão inseridos nesse mesmo plano orgânico, de modo que *sua vida é governada pela necessidade*, a qual está manifesta na direção conservadora das espécies em geral, *visando quase unicamente à sobrevivência*. Na complexa sociedade humana, essa via conservadora se manifesta não no instinto, mas nos círculos da inteligência e do hábito que constituem a moral fechada. Eis o plano biológico dos vivos, que refreiam o impulso da vida. Bergson mesmo aponta que "*[...] como turbilhões de poeira levantados pelo vento que passa, os vivos giram sobre si mesmos,*

suspensos pelo grande sopro da vida."[376] É ele quem fala em uma diferença de ritmo entre os vivos e a vida.

> A causa profunda dessas dissonâncias jaz em uma irremediável diferença de ritmo. A vida em geral é a própria mobilidade; as manifestações particulares da vida só aceitam essa mobilidade a contragosto e estão constantemente atrasadas com relação a ela. Aquela vai sempre em diante; estas gostariam de patinhar. A evolução em geral dar-se-ia, tanto quanto possível, em linha reta; cada evolução especial é um processo circular.[377]

Eis a diferença entre a vida e os vivos, entre a criação e suas criaturas. Só às vezes, e de maneira evanescente como numa *fugidia aparição*, é que os vivos – no caso, os homens – tomam consciência do *sopro invisível que os carrega*.

> Temos essa súbita iluminação frente a certas formas do amor maternal, tão impressionante, tão tocante também na maior parte dos animais, observável até na solicitude da planta por sua semente. Esse amor, no qual alguns viram o grande mistério da vida, talvez nos revelasse seu segredo. Mostra-nos cada geração debruçada sobre a qual irá segui-la. Deixa-nos entrever que o ser vivo é sobretudo um lugar de passagem e que o essencial da vida reside no movimento que a transmite.[378]

A vida é crescente criação, mas cada espécie através da qual a vida passa visa apenas à sua comodidade, procura aquilo que exige menor esforço.

> Absorvendo-se na forma que irá tomar, entra num meio-sono, no qual ignora praticamente todo o resto da vida; amolda-se a si própria tendo em vista a mais fácil exploração de seu entorno imediato. Assim, o ato pelo qual a vida se encaminha para a criação de uma nova forma e o ato pelo qual essa forma se desenha são dois movimentos diferentes e frequentemente antagonistas. O primeiro se prolonga no segundo, mas não pode prolongar-se nele sem se distrair de sua direção, como aconteceria a um saltador que, para vencer o obstáculo, fosse obrigado a desviar os olhos deste último e olhar para si mesmo.[379]

A vida se prolonga nos vivos, assim como o virtual se prolonga no atual, mas os vivos se voltam para seu próprio umbigo, pois eles têm que suprir as suas necessidades orgânicas a fim de sobreviver na selva, como os animais, ou de subsistir na cidade, no caso dos homens. Desse modo, as criaturas entram em um estado de torpor, de sonambulismo e, no limite, de indiferença. Por isso, a direção dos vivos (*conservação*) não equivale à direção

---

[376] *E.C.*, p.139.

[377] *Ibidem*.

[378] *Ibidem*. Grifo nosso.

[379] *Ibidem*. p.140. Grifo nosso.

da vida (*criação*). Poderíamos formular assim: *a vida não tem que viver*, ou então: *os vivos têm que viver, enquanto a vida tem que criar*.

A necessidade de viver, por assim dizer, ou a necessidade de sobreviver, é o que caracteriza a *existência*, o modo de vida dos seres vivos. As criaturas todas são condenadas a existir, de acordo com as direções ou as condições de sua espécie. Podemos dizer que a existência significa literalmente ***o ser para fora*** ou ***o ser fora de si*** ("**ex-sistentia**")[380], o que em códigos bergsonianos traduziríamos por *a duração vertida para o exterior de si mesma; o desdobramento da duração relaxada em extensão*. Digamos que a existência humana tem como fator principal a *sociabilidade*, que exige a distensão da duração, a descontração ou a dispersão de seus momentos, o seu espraiamento em superfície de ação conjunta, de comunicação e de informação, enfim, nos círculos da produção. "*Une vie intérieure aux moments bien distincts, aux états nettement caractérisés, répondra mieux aux exigences de la vie sociale."*[381] Assim, o homem é fadado à sociabilidade, de modo que, para ele ter sucesso em suas empreitadas visando à sua subsistência material, ele precisa desdobrar a sua duração para fora de si, colocando-se no exterior de si mesmo, como a camisa que, ao ser tirada, se encontra do lado do avesso[382]. A sociabilidade é a nudez da duração, plano em que tudo se distende, tendendo à indiferença e à apatia. No entanto, o homem não tem como escapar à sociabilidade, pois ela é o conteúdo de sua existência, servindo como elemento imprescindível da coesão social, como elo da moralidade – aliás, ela é um termômetro do conservadorismo latente de uma sociedade. O que o homem pode fazer é minimizar ou

[380] É claro que não há um sentido único para o conceito de existência, e que houve muitas querelas a esse respeito, principalmente entre os filósofos-teólogos da Idade Média, que insistiam na diferença e nas diferenças de relações entre a essência e a existência (no que diz respeito a Deus, aos homens, etc.). Mas não queremos retomar essas distinções que, inclusive, se perderam na modernidade. Ser, existir e haver se tornaram sinônimos absolutos, tanto no linguajar comum quanto na filosofia, apesar de Heidegger retomar em outros sentidos esse par conceitual. Pouco nos importam aqui esses sentidos todos, que há tantos quanto há filosofias, e pretendemos apenas tratar a existência como a realidade ativa dos indivíduos, cujo conteúdo eminente é a sociabilidade. A existência engloba os hábitos, os automatismos, o trabalho, as trocas sociais, ou seja, todas as características extensivas da vida de um indivíduo, que configuram a sua normalidade social e psicológica. Quanto aos significados canônicos de existência e essência, recomendamos "*O ser e a essência*", livro clássico de Étienne Gilson, e também a entrada "EXISTÊNCIA" no "*Dicionário de Filosofia*" de José Ferrater Mora, pp.254-259.

[381] *D.I.* , p.103.

[382] No filme "*A última gargalhada*" (1924), de Murnau, a cultura enquanto "segunda pele" está materializada no uniforme do porteiro, que o enche de orgulho e de honra, distinguindo-o tanto aos seus olhos quanto aos olhos dos outros (sua mulher ostenta o uniforme na janela, todos o cumprimentam respeitosamente na rua...). Até o dia em que ele é despedido, e a cena na qual arrancam fora seu uniforme apesar de sua resistência se tornou famosa. Apesar das reviravoltas subsequentes do filme, podemos levantar com base nele a natureza dessa segunda pele como a exterioridade da duração ou a nudez da duração, de modo que, ao perdê-la, não sobra nada. A sociabilidade crua é o avesso da duração, o avesso da direção criadora da vida. Apesar dessa oposição de direções, a vida humana está entremeada em ambas, porém em graus variáveis.

rarefazer a sociabilidade que há nele e que o constitui enquanto homem, afrouxando o elo que o liga à sociedade – *há graus de sociabilidade*. Porém, isso não parte de uma escolha; vimos que é a emoção que instaura esse intervalo entre indivíduo e sociedade, incutindo no corpo uma abertura essencial. Além disso, a insociabilidade em si não implica automaticamente em uma direção criadora; poderia ser fruto de um ressentimento, culminando em misantropia ou em direção fascista – aliás, a sociabilidade nunca foi tão poderosa quanto nesse ímpeto de destruição. Os espíritos livres e criadores não são misantropos, como muitas vezes se os imagina uma vez que, do ponto de vista moral, qualquer desvio da normalidade ou frouxidão da sociabilidade são índices de misantropia. A rarefação da sociabilidade coincide com a da sua pessoalidade, pois seu corpo sutil assim o exige. Essa exigência interna consiste na vitalização de um corpo que se descobre duração, que se consome numa emoção, recebendo o impulso do élan vital que se faz exigência de criação. Ele passa a coincidir com a direção criadora da vida, e não mais com a direção conservadora dos vivos, ou melhor, a criação sobrepuja a conservação – em termos nietzschianos, *as forças ativas triunfam sobre as forças reativas*. O espírito perde seu equilíbrio humano – apesar de não o anular completamente, o que seria insustentável – e o que ele perde em existência ele ganha em consistência, tornando-se divino. *O que perde em coesão moral ele ganha em nexos vitais.*

Ora, o que faz um pintor ao longo de sua vida? Ou um músico, um filósofo? De onde vem a exigência que impulsiona seu esforço solitário com vistas à criação de novas notas – sonoras, colorantes ou conceituais? Dedica-se toda uma vida para quê, afinal? Do ponto de vista social, trata-se invariavelmente de, no mínimo, imprudência e de, no máximo, loucura. Alguns foram tão longe a ponto de sacrificar a própria vida, mas todos chegaram ao ponto de sacrificar *em algum grau* a sua existência. E isso em nome de uma consistência, que é a duração em si, instalada no interior de si mesma (*diferença interna*). "**Con-sistência**" (***ser-com***, ou ***o ser consigo***) não é **ex-sistência** (**o *ser fora de si***). Ora, a consistência retém a diferença pura, é a própria Diferença – ela é virtual, enquanto a existência constrange o espírito ao atual, afunila o Tempo ao presente, planície de ação (*diferenças relativas = indiferença*). A existência comprime a vida do espírito ao plano do atual, e o presente sempre coloca uma demanda, um estímulo a ser respondido. Ela aprofunda, portanto, o aparelho sensório-motor e propicia o corpo impulsivo ou maníaco, quanto mais torna o espírito incapaz de sobrevoos e o reduz ao sujeito, ou seja, à casca grossa da sociabilidade, espraiando a duração na exterioridade de si, tomando-a por uma identidade com atributos fixos e deixando aderir ao rosto aquela máscara de que falava Fernando Pessoa. Por outro

lado, a consistência é o próprio sobrevoo do espírito que se descola da hegemonia da atualidade e, portanto, das exigências de natureza orgânica e social. Virtual, ela retém o infinito vibrando, como o fluxo da duração que murmura, e esse infinito em sua pele é o que instaura uma presença única e o que incute uma exigência de ordem metafísica, e não sociológica ou biológica. Porém, isso não se dá totalmente nos indivíduos humanos, pois, se assim fosse, todos seriam deuses, e não homens. Mas se dá de maneira absoluta nas obras de arte. Diz Beatriz Antunes:

> Não obstante, há uma primeira particularidade que distancia o vivo da arte que é a possibilidade do primeiro persistir na existência sem forçosamente afirmá-la, enquanto que o próprio da atividade artística é a potência proliferante dessa afirmação. Afinal, lutar pela sobrevivência não é sinônimo de expressão vital, uma vez que toda invenção, toda estratégia, capaz de submeter o corpo a tal ou qual funcionamento, embora encontrem sua vontade na franja de élan que nunca o abandona por completo, tem por fim uma acomodação que é incompatível com a vida em si.[383]

Os homens, tão voltados à ação devido à sua condição, práticos por natureza, se restringem cada vez mais ao atual e passam a acreditar que a vida é apenas atual ou ativa; planície de ação, superfície social de comunicação e informação com vistas à produção. Não é surpreendente, pois, que estranhem a direção metafísica que os artistas encarnam, tomando-os por preguiçosos, desleixados, ingênuos, ofensivos, loucos, e até por criminosos, sem perceber que esses atributos são, da perspectiva vital, predicados da moralidade, ou seja, relativos aos próprios acusadores. Pelo cerceamento da amplitude espiritual que promovem em seu próprio corpo, constrangem a verdadeira liberdade, tomando esta pelas categorias existenciais e vivendo um eterno regime de escravidão que é o sacrifício de sua interioridade cósmica e de sua expansão afetiva a favor de uma sociabilidade meramente garantidora de estabilidade e satisfação materiais (conforto e felicidade). Por fim, cabe reiterar que, entre os viventes, é apenas no homem que o atual pode se tornar apropriado ao virtual, como se instaurasse um canal pelo qual o virtual invade e impregna o atual.

> Dir-se-ia que no homem, e somente no homem, o atual torna-se adequado ao virtual. Dir-se-ia que o homem é capaz de reencontrar todos os níveis, todos os graus de distensão e de contração que coexistem no Todo virtual, como se ele fosse capaz de todos os frenesis e fizesse acontecer nele tudo o que, alhures, só pode encarnar-se em espécies diversas. Até nos sonhos o homem reencontra ou prepara a matéria. E as durações que lhe são inferiores ou superiores são ainda interiores a ele. Portanto, o homem cria uma diferenciação que vale para o Todo e só ele traça uma direção aberta, capaz de exprimir um todo aberto. Ao passo que as outras direções se fecham

[383] *Bergson e a criação artística*, pp.109-110.

> e volteiam em torno de si próprias, ao passo que um "plano" distinto da natureza corresponde a cada uma dessas direções, o homem, ao contrário, é capaz de baralhar os planos, de ultrapassar seu próprio plano como sua própria condição, para exprimir, enfim, a Natureza naturante.[384]

Evidentemente, ser capaz não quer dizer que o efetua, e o homem cuja vida se torna apropriada ao todo aberto e à criação é precisamente o artista, o deus encarnado.

Perguntar-se-ia, entretanto, por que isso diz respeito à relação entre arte e natureza, entre as obras de arte e os seres vivos. Vimos que entre a criação e as criaturas, entre a vida e os seres vivos, há uma diferença de ritmo. E que é próprio dos seres vivos a existência, que assume entre os homens o traço intrínseco de sociabilidade, enquanto a via espiritual ou criadora é a de um enfraquecimento desse traço constitutivo do homem em favor de uma consistência sobre-humana. Enfim, o que isso tem a ver com aquilo a que aludíamos, ou seja, à distância absoluta entre os seres vivos e as obras de arte, entre arte e natureza? É o que veremos logo mais. Em primeiro lugar, é verdade que Bergson não tratou dessas questões, e não aprofundou questões relativas à dinâmica de criação (tratou, sim do esquema dinâmico; mas não tratou daquilo que se passa no corpo do artista ao criar), e nem tampouco à diferença entre arte e natureza, a qual ele apenas sugeriu ou tratou como pressuposto sem explicitar, sendo que o seu costume era o de tratar a natureza e a arte como séries paralelas de um mesmo impulso estético (*potências do Tempo*). É verdade, também, que Bergson não inventou o conceito de consistência. Assim como a concepção da *diferença*, é Deleuze quem colocou o belo conceito de consistência, o qual utilizamos neste trabalho em mesmo sentido. Porém, nem Bergson, nem Deleuze aprofundaram essas direções, e sim, Beatriz Antunes, que com toda a lucidez soube prolongar as direções de ambos em *problema* e foi quem fez a distinção entre as obras de arte e os seres vivos, distinguindo as suas naturezas de maneira precisa.

> Nesse sentido, a direção existencial adotada pela forma biológica constituída não tem equivalência com a obra-de-arte, pois a primeira organiza-se e consolida-se em sua atualidade, enquanto a última não existe propriamente, mas consiste. É uma vitalidade de ordem não-biológica.[...][385]

Ou seja, a obra de arte é inorgânica, e ela é apropriada ao virtual, apesar de incidir sobre o atual, dado que ela é talhada sobre alguma matéria, não só como seu suporte mas como um elemento intrínseco da expressão. No entanto, a obra de arte não caracteriza um

---

[384] *Bergsonismo*, Deleuze, pp.93-94.

[385] *Bergson e a criação artística*, p.96.

misto como os seres vivos, ainda que conjugue espírito e matéria, pois a sua materialidade muda de natureza e adquire outro estatuto.

> Aliás, não se trata exatamente de um misto: com efeito, assim como toda coisa, a obra de arte não é nem tão extensa como a matéria, nem tão inextensa quanto o espírito, contudo tampouco se encontra no meio do caminho como um ser vivo comum. Cada obra, uma vez realizada, tem o poder e a presença de toda uma nova população surgida, singularíssima, mas a maneira como conjuga matéria e espírito tem uma duração, uma tensão muito própria. Não visa ao atual, embora passe por ele necessariamente. Não interrompe o movimento em nenhum momento. Além disso, não só remete ao Virtual, é em si mesma virtualidade. Segue-se disso que a matéria não é apenas um obstáculo e sentido contrário que dificulta a criação: ao incorporar-se, acaba por se tornar parte indissociável do produto, o que também modifica irreversivelmente seu estatuto.[386]

De fato, a matéria na obra de arte ganha ares de imaterialidade, pois ela se torna integralmente expressiva, perdendo o seu vínculo com o atual; torna-se expressiva tão logo finca suas raízes no inatual.

> Metais, madeiras, peles, tintas, luz e cores, texturas, seja o que for o material manipulado, perdem-se suas propriedades estritamente físico-químicas, esquivam-se seus estados presentes: estas devêm forças, o que prova que a matéria pertence ao domínio do espírito, que o espírito só se realiza e ganha existência efetuando-se na matéria. [387]

Mas como isso se dá? Será apenas porque a matéria está sobre um suporte, seja a tela de uma pintura ou o écran no qual o filme será projetado? Evidentemente, não; não basta estar sobre um suporte para que ela mude de natureza tornando-se expressiva. Senão, qualquer livro impresso seria literário somente pelo suporte material (tinta sobre papel) – não se pode engendrar a arte pela matéria, antes o contrário; é a expressão que engendra a matéria. O que faz a matéria perder suas determinações quantitativas e conquistar uma dimensão puramente qualitativa é, justamente, a *consistência*.

A consistência é a busca do artista ao longo do ato de composição de uma obra de arte, ao longo de toda a sua vida, aliás; a consistência estilística é o que atravessa as suas obras como um todo. É claro que toda tentativa pode fracassar, e o fracasso é, aliás, intrínseco a todo processo. É inegável que o início do percurso dos artistas não costuma gerar obras consistentes, porque os artistas ainda a estão buscando. Trata-se do "*estágio pré-cor*" de que Deleuze fala no Abecedário, referindo-se inclusive à sua própria obra *Diferença*

[386] *Ibidem*.

[387] *Ibidem*.

e Repetição. Muita gente enaltece obras inconsistentes só por levarem a assinatura de tal grande artista, a despeito do fato de que são obras do "estágio pré-cor", antes da conquista de um estilo, quando o criador ainda luta contra o cliché (Cézanne desenhista segundo Lawrence), debruçando-se sobre a matéria para extrair dela um traço expressivo autêntico. É verdade, no entanto, que podemos reencontrar nos começos, senão a consistência, pelo menos o germe das direções que o artista irá seguir em seu processo. No entanto, esse enaltecimento formal das obras e dos artistas é uma confusão comum, banal até, e que manifesta o tratamento não-artístico da arte, de natureza sobretudo mercadológica (a infocomunicação se agencia perfeitamente à captura mercadológica da arte). Com perspicácia, Nietzsche recomendava não olhar para a origem de um movimento, pois nela só há barbárie; as questões que dizem respeito ao começo são absolutamente indiferentes devido à sua crueza. Em suma, *no começo era a inconsistência* – tudo ainda luta para se legitimar, para abrir passagem e colocar uma novidade no palco do atual. Como Nietzsche, Bergson também diz que no começo tudo tem que se disfarçar, como a vida teve que se camuflar de matéria para poder se insinuar[388]. É no meio que encontramos o esplendor da consistência, a potência expressiva se maximiza porque já dispõe de uma matéria e também de um estilo próprio. O estilo consiste na instauração de um mundo singular, espécie de paisagem mental sem lastro no mundo atual, embora o envolva ao modo de um lençol esticado que, ao pousar sobre a pele, adere aos contornos do corpo. A conquista de um estilo ou de uma voz própria certamente engloba a dimensão técnica e suas eventuais inovações, mas não se resume a ela. Trata-se mais de uma maneira própria pela qual se contorna o caos e se instaura um cosmos ("caosmos"[389]). Nesse processo, imitar não é uma opção, pois a imitação é extrínseca, enquanto a exigência de criação é intrínseca. É em função dessa exigência, aliás, que o artista conclui a sua obra; quando a expressão responde apropriadamente à sua exigência de criação, ao esquema dinâmico, é que a obra se torna consistente e não pede nenhuma modificação extra; nem algo a mais, nem algo a menos, ela se torna *justa*.

Pergunta-se sobre a arbitrariedade e contingência em uma obra de arte, tanto em sua confecção quanto em sua forma final: se uma obra pode ser composta de mil e uma maneiras

---

[388] "*[...] Era preciso que a vida entrasse assim nos hábitos da matéria bruta, para arrastar pouco a pouco para uma outra via essa matéria magnetizada*.", *E.C.*, p.108.

[389] "*A arte não é o caos mas uma composição do caos, que dá a visão ou sensação, de modo que constitui um caosmos, como diz Joyce, um caos composto – não previsto nem preconcebido. [...]*",Deleuze e Guattari, in "*O que é a filosofia?*", p.241 . Grifo nosso.

tão consistentes quanto, ainda que igualmente imprevisíveis, por que ela é da ordem de um absoluto? Não seria ela relativa na medida de toda a dose de contingência que ela comporta, tanto em seu processo de composição quanto em seu resultado? De modo algum. Ora, para realizar-se é inevitável que algo ganhe corpo e descreva uma forma determinada, sem o que não seria atual. Ou seja, algo sempre resultará em uma forma, o que não é uma restrição da liberdade criadora, nem tampouco de sua qualidade de absoluto. A obra é substancial exatamente porque ela contém *estes* traços, e não outros; *estes* conteúdos e *esta* forma, e não outros; e *nesta* exata disposição ou composição, e não em outra. É substancial também porque estes elementos assim compostos respondem a uma emoção que se faz exigência de criação, e é por isso que encarnam uma consistência. *É verdade que cada elemento ou traço isolado seria, em si, contingente e relativo; mas cada um desses traços inseridos no Todo se torna necessário e absoluto*. Assim como as letras do alfabeto ou mesmo as palavras do dicionário são contingentes – pois poderiam ser usadas em infinitos contextos, inumeráveis combinações, ou mesmo ser permutadas –, elas se tornam absolutas tão logo são inseridas em um sentido. Na comunicação o sentido é *equívoco*, assim como as palavras são permutáveis e contingentes, admitindo outras construções (*inconsistência*); mas em um poema, apesar de cada palavra ser pinçada pelo poeta com certa dose de arbítrio ou contingência, cada uma se torna necessária, essencial e insubstituível (*consistência*), tão logo se insere na fluidez cristalina de um verso. O sentido, *unívoco*, está cravado nestas palavras, e não naquelas outras – as palavras enquadram as entrelinhas em que o sentido insiste ou consiste como um absoluto.

Enquanto o artista compõe um quadro, por exemplo, como ele não sabe de antemão o resultado final ou a forma que será definitiva ao fim do processo, ele arrisca; ele se precipita em pinceladas iniciais que muitas vezes desaparecem ao final do processo por baixo de outras camadas de tinta que o pintor sobrepõe para ocultar determinada direção que se provou inapropriada. O que teria a primeira camada a ver com a última? Disso só podemos dizer que esse percurso foi necessário para se chegar aonde se chegou. O arbitrário e o contingente são intrínsecos ao processo de criação, assim como o dispêndio gratuito de energia – muita coisa deve ir parar no lixo e no esquecimento! De fato, se interrompêssemos o artista no processo de composição e observássemos os traços isoladamente, não veríamos como eles poderiam ser necessários, se agora ainda não o são – mas essa interrupção os tornaria, justamente, materiais, espargidos como que aleatoriamente e sem solidariedade com o Todo expressivo. A partir disso, adotar-se-ia provavelmente uma postura finalista, o que tornaria o processo inteligível, dado que cada traço estaria em função do resultado final

dado de partida e seria, pois, necessário em cada fase. No entanto, sabemos que a imprevisibilidade é intrínseca a todo processo vital, pois o processo só é vital se for inscrito na imanência do tempo. Na realidade, cada traço se torna absoluto à medida que está envolvido no Todo e, como sabemos, *o Todo precede as partes*, embora não enquanto um dado entre outros, pois é virtual[390]. Não à toa, o processo criador não pode prescindir de esquemas dinâmicos, espécies de contrações do Todo. O que dá às partes a qualidade do Todo é a emoção, o diferencial da arte, aquilo que dota a matéria de uma consistência expressiva. Não é o fim que é dado de partida; o que está dado de antemão é o impulso! *No início era o Impulso; no fim, o Verbo.* A unidade se diz do impulso, e é daí que a consistência se desenvolve *tijolo com tijolo* no ato de composição.

No caso da composição musical ocorre o mesmo. O primeiro esqueleto da música raramente é igual à sua forma final. Isso só quer dizer que o músico foi lapidando e depurando cada vez mais a obra para dotá-la de maior consistência ou mesmo para limpá-la, torná-la mais refinada, apurando a sua expressividade. Com base em quê o músico modifica a obra, ora excluindo, ora acrescentando, ora alterando determinadas passagens, ou então simplesmente alterando o seu andamento, o que evidentemente muda o aspecto do Todo? Com base na exigência da emoção que ele plasma na matéria dos sons, os quais enquadram o sentido em suas entrelinhas, de modo que as frases-matéria são a *música explícita* e o sentido-expressão é a *música implícita*. É necessário que a música explícita seja capaz de realizar a música implícita, ou seja, que a sua forma seja condizente com a exigência da emoção. É para apurar essa relação entre o explícito e o implícito que o compositor eventualmente *corrige* ou *modifica* os elementos da frase, de modo a *tornar a física da música apropriada à sua metafísica; as frases ao sentido expressivo; as partes ao Todo*. Mas há casos em que o músico acrescenta uma nota no interior de um acorde, o que um desavisado não perceberia. Diriam que esse mínimo detalhe praticamente imperceptível não é o que decide a consistência e nem tampouco responde à emoção, pois ele não seria apercebido. Na realidade, uma simples nota não altera apenas a textura de um acorde; modifica a música inteira[391]. Embora um detalhe explícito não seja sensivelmente perceptível, ainda assim ele é sensível na intuição do todo, pois o sentido é um absoluto. O todo da música é uma emoção, emoção essa que é engendrada *pela* e *na* obra em particular,

[390] O Todo configura um dado implícito e imediato, portanto "meta-empírico". Dissemos que não é um dado entre outros porque não é explícito e não constitui um dado mediado.

[391] *D.I.* , p.79.

sem corresponder a emoções comuns fora da obra. Uma peça musical engendra uma emoção própria que é única em seu gênero. Dizer que uma música exprime a felicidade, a tristeza, a piedade, o heroísmo, etc., é um vício de linguagem; uma tentativa de traduzir a sensação estética pelo sentimento pessoal ou estado psicológico que mais se lhe se assemelha pelo exterior. Isso se dá porque a emoção envolvida em uma obra de arte é única em seu gênero, sem correlato em uma emoção normal e infra-intelectual que vivenciamos cotidianamente. Como não existe palavra em nosso vocabulário para uma sensação nova e incomparável, traduzimo-la pelas palavras de que dispomos, obrigados a aproximar a sensação criada pelo artista daquilo que se lhe assemelha ao máximo na vida. Porém, a arte não espelha a vida, assim como não imita a natureza, como queria Aristóteles; antes, o contrário – é a vida que vai ter que se readequar à novidade estética instaurada pela peça musical, pela obra de arte. Bergson o diz com todas as letras[392]. E diz também que Rousseau envolveu as montanhas nas notas originais de uma emoção nova que, uma vez a tendo lançado em circulação ao publicar os pensamentos de seu caminhante solitário, se tornou corrente, de modo que será impossível não ser contaminado pela sua emoção ao contemplar as montanhas; reencontraremos o timbre dessa emoção *mesmo sem ter lido seus livros!*[393] Isso vale igualmente para os quadros de Turner e de Corot, pois eles fizeram ver aquilo de que ninguém se apercebia. Assim, parece que os londrinos passaram a perceber a neblina depois de verem os quadros de Turner; ou melhor, eles já a percebiam, porém não dessa maneira, não na perspectiva instaurada por esse tom original, não com as notas fundamentais que Turner soube delas arrancar e plasmar em sua obra. A neblina se tornou outra, ganhou outro aspecto, tornou-se uma presença ao modo de uma consciência. No caso de Corot, há toda uma sensação envolvida na luminosidade de suas paisagens – os raios de sol ganham mais do que existência; ganham uma consistência, de modo que os raios existentes são contaminados pelas notas fundamentais que Corot deles arranca ou a eles impõe. É nesse sentido que Bergson fala da ampliação da percepção como potência da arte, assim como da arte enquanto revelação, fazendo-nos ver o invisível. Enfim, a consistência é da ordem de uma conquista e persevera nos interstícios da matéria, como um virtual que sub-

[392] "*[...] Ce serait oublier que joie, tristesse, pitié, sympathie sont des mots exprimant des généralités auxquelles il faut bien se rapporter pour traduire ce que la musique fait éprouver, mais qu'à chaque musique nouvelle adhèrent des sentiments nouveaux, créés par cette musique et dans cette musique, définis et délimités par le dessin même, unique en son genre, de la mélodie ou de la symphonie. Ils n'ont donc pas été extraits de la vie par l'art; c'est nous qui, pour les traduire en mots, sommes bien obligés de rapprocher le sentiment créé par l'artiste de ce qui y ressemble le plus dans la vie.", M.R*. p.37.

[393] *Ibidem*. p.38.

repticiamente anima cada partícula material, cristalizando a expressão na sinuosidade de suas curvas, dobras e reentrâncias. *Alcançada a consistência, a obra qualifica-se artisticamente e torna-se um portal para o infinito.*

Porém, uma pergunta é logo colocada: como avaliar se uma obra tem ou não consistência, e segundo quais critérios? Essa é a pergunta crítica que conduz ora ao formalismo, ora ao relativismo em relação à arte – em suma, à transcendência. Não cairemos nessa cilada dialética, sendo que este trabalho também pretende instaurar uma terceira via que rompa com essa falsa dualidade e que faça jus à arte. Certamente, não há critérios para distinguir uma verdadeira obra de arte (consistente) de uma pretensa obra de arte (inconsistente), pois os critérios são sempre transcendentes e costumam enaltecer algum estrato da obra (a pincelada, a tinta, o tema, a referência, etc.; o ritmo, a melodia, a harmonia, a letra, etc.). Porém, é sempre o Todo da obra que é expressivo – o *metaestrato* – e não um estrato isolado. Segue a pergunta: como discernir sem recorrer a critérios?[394] Ora, já respondemos a isso quando tratamos do problema da composição das obras. Vimos que uma obra pode ser composta com ou sem um esquema dinâmico, e que uma obra composta sem o esquema seria no máximo uma obra artesanal, uma vez que ela seria desprovida de um centro irradiador, de modo que o virtuosismo ou o primor técnico seriam seu único destaque. Mas ela seria desprovida de consistência e de estilo, pois não teria a sua raiz em uma emoção criadora, não seria da ordem de uma busca e de uma conquista. Isso respinga sobre o processo de criação, pois o processo seria um falso processo, de modo que o espírito não atingiria um estado de tensão superlativa (*despersonalização*), o que inviabiliza a elaboração de um esquema dinâmico via contração. Assim, a obra seria composta de maneira extensiva, sem nenhuma intensidade, sem a passagem de um plano de consciência a outro, ou seja, sem esforço intelectual ou mental. Ora, é a emoção plasmada na obra que instaura a sua consistência, tornando a matéria intensa e expressiva em suas dobras. Quando dizemos "emoção" não nos referimos a um estado subjetivo de tristeza ou de felicidade, um estado psicológico que o artista "exprimiria"; ao contrário, como vimos, é o artista que se instala na emoção impessoal por uma contração radical e um *salto transpessoal* de seu espírito, e é a emoção que instaura as direções, é por ela que o esquema dinâmico e sua

[394] Não pretendemos fazer uma classificação geral da arte para dizer o que é certo e errado, inadequado e adequado - isso seria apelar aos juízos transcendentes -, mas precisamos seguir as articulações portadoras das diferenças de natureza para restabelecer as distinções legítimas, de modo a não deixar a arte ser apreendida pelo relativismo do juízo de gosto e da opinião, por onde também é encerrada em falsos problemas e em falsas distinções. *Nosso esforço consiste em desembaraçar, desembaçar o sentido vital da arte como um todo, engendrando-o no seio de uma metafísica da criação*.

exigência intrínseca se elaboram no espírito do artista. Aí estamos diante de um processo de ordem vital e metafísica, e não de ordem pessoal e intelectual. Sem essa intensidade e essa entrega, trata-se de artesanato (ainda que se trate de algo complicado e sem referência cultural), sendo que o artesão compõe nas rédeas do atual; sua composição é sem raiz virtual, sem espessura vital. No entanto, é verdade que provavelmente o público de um concerto se empolgaria muito mais com uma complicada peça de Liszt do que com uma delicada peça de Chopin pela simples razão de que o concerto seria muito mais difícil de ser executado. Mas o que isso diz das obras? Nada; isso só diz do corpo do público, que, por uma deficiência afetiva e intuitiva, fica de fora do movimento da obra e de sua emoção, razão pela qual enaltecem e aplaudem os atributos extrínsecos à expressão. Não raro, ouve-se (involuntariamente) nos corredores do teatro comentários como "O pianista decorou todas as sinfonias de Beethoven, que memória!"; "Viu como os dedos dele são ágeis?"; "Ele foi impecável, não errou nenhuma nota!", etc. Quanto mais difícil, portanto, mais impressionante. Porém, quanto mais impressionante, menor o alcance de seu impacto estético, pois mais fortemente a obra se sustenta sobre atributos extrínsecos à expressão, ou seja, ao virtuosismo, e dialoga com a organicidade da percepção. Claro que uma obra complicada e tecnicamente exigente pode ser absolutamente expressiva, mas o fato de ser complicada e exigir virtuosismo não é o que faz dela uma obra de arte – inclusive, *in abstracto* aponta tendencialmente na direção oposta. Talvez por isso receba mais destaque.... *Não é em nenhum elemento ou atributo explícito da obra que se encontrará a razão de sua consistência.*

Enfim, a pergunta persiste: como discernir dentre as obras aquelas que foram compostas artisticamente ou artesanalmente, uma vez que não invocamos nenhum critério externo – objetivo ou subjetivo – para estabelecer a sua diferença interna? Ora, isso é algo que se torna imediatamente sensível, pois o afeto traz testemunho da consistência. No entanto, não pretendemos com isso dizer que a consistência de uma obra seria proporcional à intensidade de afecção, pois isso seria absurdo, uma vez que essa intensidade é variável entre os corpos e, no limite, no seio do mesmo corpo, dizendo mais respeito à saúde do espírito do que à obra de arte em si. Esta não pode ser remetida nem à objetividade de um juízo teórico, nem à subjetividade de um juízo de gosto, pois em ambos os casos não deixaria de ser ora formal, ora relativa – em todo caso, não se tocaria no núcleo artístico. O próprio Bergson percebeu isso ao dizer que a emoção estética admite não apenas *graus de intensidade*, mas também *graus de elevação* ou de *profundidade*. "*Mais le mérite d'une oeuvre d'art ne se mesure pas tant à la puissance avec laquelle le sentiment suggeré*

s'empare de nous qu'à la richesse de ce sentiment lui-même: en d'autres termes, à côté des degrés d'intensité, nous distinguons instinctivement des degrés de profondeur ou d'élévation.[...]"[395] Se a obra de arte fosse apenas da ordem dos graus de intensidade, ela seria relativa (e de fato o é do ponto de vista do espectador, que é um ponto de vista extrínseco à expressão e à arte em si); é preciso que ela contenha graus de elevação ou de profundidade que exprimam a riqueza de sua emoção.

> *Si l'art qui ne donne que des sensations est un art inférieur, c'est que l'analyse ne démêle pas souvent dans une sensation autre chose que cette sensation même. Mais la plupart des émotions sont grosses de mille sensations, sentiments ou idées qui les pénètrent: chacune d'elles est donc un état unique en son genre, indéfinissable.* [396]

O que Bergson está dizendo é que a emoção retida na obra é rica em direções que a penetram, é da ordem de uma força, e não de uma mensagem. Única em seu gênero, ela tem potência proliferante, ela incute na matéria essa riqueza de direções que, certamente, não são aleatórias, razão pela qual o sentido de uma obra é sempre unívoco, ainda que seu impacto não seja unânime. Por outro lado, uma obra sem densidade artística, inconsistente e sem raiz virtual, não contém senão sensações que ao serem depuradas pelo espírito não apresentam senão a si mesmas, sem nenhuma espessura qualitativa – afinal, como poderia essa matéria se tornar expressiva sem a força de uma emoção? A emoção é a fonte do infinito que a obra de arte retém virtualmente; ela é o enquadramento do infinito no finito, mantendo o infinito vibrando nos recôncavos da matéria tornada expressiva, como uma chama que não se apaga. Eis a consistência. "*Uma obra de arte nunca incorpora uma condição habitual que se esquece de sua própria vitalidade. Sua consistência sobrepõe-se à sua organização, pela qual transborda seu sentido estético, independentemente de quem contempla a obra. [...]*"[397] Independente do espectador, é preciso que ela contenha graus de profundidade nela mesma, sendo que a latitude afetiva será proporcional à sua consistência, o que não quer dizer que todos serão afetados na mesma medida e da mesma maneira, pois há a intrusão aí de uma impureza, a saber, a disritmia espiritual do homem.

> *Les intensités successives du sentiment esthétique correspondent donc à des changements d'état survenus en nous, et les degrés de profondeur au plus ou moins*

[395] *D.I.* , p.12.

[396] *Ibidem*. p.13.

[397] Ana Beatriz Antunes Gomes, *Bergson e a criação artística*, p.94. Grifo nosso.

> *grand nombre de faits psychiques élementaires que nous démêlons confusément dans l'émotion fondamentale.*[398]

Para atingir essa riqueza impressa na emoção, é preciso que o espírito do artista tenha uma ampla potência penetrante que vá além dos dados atuais. Assim, uma cadeira pintada por Van Gogh é tudo, menos um convite para sentar, ou seja, não é *uma cadeira*; é uma profusão de forças colorantes que constituem um percepto arrancado violentamente da cadeira existente, como se pudéssemos vê-la pelos olhos de um deus, cravada a sua intensidade numa matéria impregnada de virtualidade.

Em suma, posto tudo isso, podemos colocar o seguinte: *não se trata de avaliar as obras de arte, pois são antes elas, fundamentalmente, que nos avaliam.* Se nossa saúde espiritual fosse plena, tocaríamos no absoluto de toda obra de arte consistente – ou poderíamos até prescindir das obras de arte, pois tudo seria artístico. A densidade com a qual tocamos no absoluto é um termômetro de nossa saúde espiritual; de nossa *abertura*. *No absoluto, são as obras de arte que avaliam a potência da nossa vitalidade ou a qualidade de nossa potência seletiva.* Talvez, no limite, qualquer tentativa global de distinguir as verdadeiras obras de arte das falsas seja fadada ao fracasso e constitua, não menos, um falso problema. Mas isso não anula a necessidade de um esforço para se *discernir positivamente o artístico*, o que implica espírito e supõe potência intuitiva. Pois só assim é que se poderá distinguir *o artístico* (+) daquilo que é *não-artístico* (-), o que seria por si só um grande passo em direção à futura colocação de conceitos decisivos que produzam novos recortes e instaurem perspectivas aptas a contornarem as armadilhas dialéticas, encontrando abaixo ou acima delas o sentido metafísico carreador das verdadeiras diferenças. Fato é que o sentido metafísico só pode ser atingido pela intuição, e é a partir dela que as distinções são elaboradas e posteriormente formuladas. Tudo o que é da alçada da intuição não pode ser compreendido em uma definição formal. As definições genéticas são a elaboração crescente dos sentidos metafísicos no seio de um construtivismo filosófico. As diferenças de natureza jamais são explícitas e perceptíveis, mas são justamente elas as decisivas para encontrar as diferenças internas, as quais devem, por sua vez, constituir as definições genéticas. Por isso é impossível formular uma regra para avaliar a consistência de uma obra, porque a intuição nos conduz ao foco genético de sentidos moventes, e não à unidade genérica que definiria a

[398] *D.I.*, pp.13-14.

regra crítica para todas as obras. Por isso: *nenhuma regra, porém tampouco nenhum caos!* Eis a terceira via pela intuição que nos instala na diferença pura.

Já engendramos a obra de arte em seu foco genético, perseguindo as linhas de sua composição, o seu pressuposto no corpo do artista, o seu resultado final. Não está escrito em nenhum lugar quais são as grandes obras de arte e quais não, e não é nossa intenção desenvolver uma tal classificação, pois não vemos a que isso serviria. Ou melhor, isso serviria para uma nova moralização da arte, condenando-a a um tribunal cuja natureza e finalidade não são artísticas, posto que a arte não opera com juízos – *a estética é o avesso da crítica, assim como a criação é o avesso da conservação*. Ocorre que atualmente, mais do que nunca, a arte está envolvida em uma série de confusões, as quais é preciso confrontar – não dialeticamente, mas através de um esforço filosófico, ainda que este trabalho só o consiga realizar em um grau insuficiente. Ora, não se tratando de discernir as boas obras das más obras através de juízos objetivos ou subjetivos, trata-se de quê? De distinguir o *artístico* do *não-artístico* a nível do regime – regime de produção, sobretudo. Essa foi a nossa tentativa na segunda parte deste capítulo ("*Composição*"). Isso certamente não expurgará a confusão final promovida pelos juízos que partem formalmente das obras prontas, e muito menos aquela promovida pela ânsia relativista que manifesta tão-somente sua impotência intuitiva e a consequente indiferença em relação à arte. Isso tudo é da ordem do *sintoma*: como a afetividade superior está bloqueada na maioria dos corpos por uma deficiência rítmica, aliás cada vez mais violenta por causa das novas velocidades midiáticas e pelo fortalecimento dos círculos da produção (*infocomunicação*), eles não são afetados radicalmente, não atingem a dimensão supra-intelectual da emoção, não sofrem os abalos sísmicos próprios do impacto estético. Por isso, por esse estreitamento afetivo ou essa *blindagem*, sintomaticamente advogam por uma Grande Equivalência, fazendo o sagrado se confundir com o profano, o intenso com o extenso, o vital com a bobagem, a consistência com a existência, o afeto com o fato, e, sem que percebam, a liberdade com a escravidão. A arte é um espesso processo vital desde a sua gênese no corpo do artista até o seu destino no corpo daquele que contempla a obra de arte. Enquanto tal, ela exprime a natureza diferenciante do Tempo, e é a culminação suprema da evolução criadora, pois é o único caso em que uma individuação muda plenamente a natureza do atual e da matéria, tornando-as apropriadas ao virtual; é a duração em estado puro e maximamente condensada, razão pela qual engendra circuitos afetivos superiores, retendo em suas entranhas a mais radical potência afetiva.

Para concluir, resta uma questão: já vimos que a emoção é o núcleo da criação, sendo o seu pressuposto, a sua incitação, a sua consistência e a sua destinação afetiva. Ora, não poderíamos encontrá-la fora das obras de arte? Não é fato que a emoção criadora precede a obra de arte, sendo o seu pressuposto mesmo no corpo? Por que então a emoção das obras de arte seria superior à emoção fora da arte? Vimos também que a emoção já é criação, nas palavras de Bergson, e que a emoção é igualmente o núcleo de todo ato livre, tanto a nível dos desvios da persona quanto da composição artística. Afinal, "[...] A emoção é o ato da diferença que procura desenvolver e entrelaçar o virtual e o atual, sem responder a exigências biológicas, inventando para si um corpo com leis únicas, o qual subtende um novo espaço correspondente."[399] Diremos forçosamente que a emoção fora da obra de arte tem necessariamente a mesma natureza estética e desviante, capaz de intensidades tão radicais quanto as artísticas (a paixão como exemplo emblemático). A diferença está em que ela é furtiva e, além disso, ela não é retida de maneira condensada por causa da condição orgânica dos vivos e da disposição psicoativa do espírito, amarrado às malhas da ação e do sujeito. Se bem que a emoção fique retida na pele metafísica, é comum o fato de não se a poder acessar, devido à circunscrição dos homens à vida prática, à impureza existencial como um todo. Na existência a duração se espraia, sendo que em si mesma ela é a consistência da persona. É lícito imaginar que, se o homem e os seres vivos em geral pudessem se elevar sobre sua condição orgânica, eles constituiriam uma expressão do tempo tão pura quanto as obras de arte, tornando-se igualmente expressivos. Não obstante, ele não tem como extinguir a sua condição, que o leva a encerrar-se cada vez mais em si mesmo, e esse ensimesmamento é o subproduto da perda de seu poder contraente. Raros são aqueles que se mantêm no rastro de uma emoção criadora, contrafazendo a tendência natural – eis os artistas! Isso exige tensão superlativa e esforço para criar a partir dela uma obra de arte, fixando-a, plasmando-a nas entranhas da matéria e individuando a sua novíssima tonalidade expressiva.

---

[399] Ana Beatriz Antunes Gomes, *Bergson e a criação artística*, p.194.

Passemos agora ao problema do contágio, a última zona de ressonância do prolongamento diferenciante das obras de arte. Veremos como o contemplador da obra é também um criador.

2.5 **Contágio**

Alvorada lá no morro, que beleza
Ninguém chora, não há tristeza
Ninguém sente dissabor
O sol colorindo é tão lindo, é tão lindo
E a natureza sorrindo, tingindo, tingindo
Alvorada

Cartola

Contemplar é criar, mistério da criação passiva, sensação.

Gilles Deleuze

Tudo tem destino afetivo. Pelo menos o homem pode habitar o intervalo e hesitar em meio ao grande plano ativo da natureza, de modo que a vida afetiva superior acontece nessa abertura, no interlúdio de emoção. É por isso que o homem é capaz de todos os frenesis, de todos os delírios; é por isso que o homem é o guardião das estrelas[400]. O homem tem, portanto, e mais do que os camaleões, o poder de se tornar paisagem, desfazendo a sua determinação humana. Confundir-se com a paisagem é ser afetado por ela – por isso, Cézanne dizia que não basta pintar a rosa vermelha; para pintar, é preciso tornar-se o vermelho da rosa. Ora, vimos que é por sua faculdade intelectiva que o homem rompe com o determinismo material e instaura um intervalo, mas é pela sua potência intuitiva que ele coincide com outras durações, efetuando a sua liberdade espiritual. "*O homem ausente, mas inteiro na paisagem*" – o que quer dizer este enigma que Cézanne atribui ao ato de pintar? Agora o entendemos: o homem se dilui na paisagem, ou melhor: a paisagem se torna afetiva; trata-se, pois, de pintar a coloração afetiva que deriva da contração de uma paisagem na duração do artista. No fundo, pintar uma paisagem é pintar uma *paisagem mental*, dobrando-

[400] *"[...] puisque nous voyons les étoiles, alors que nous sommes sans action sur elles.", M.R*. p.179.

a qualitativamente de acordo com natureza da contração. Em outras palavras, o homem não precisa estar retratado como um objeto inserido na paisagem; o homem está inteiro quer dizer que a paisagem se torna mental (*paisagem-sujeito*, e não paisagem-objeto). Apenas o homem tem acesso a uma paisagem, pois o que é uma paisagem senão um trecho de natureza envolvido no todo de uma emoção? Uma paisagem é sempre uma contração no espírito de quem contempla; jamais um dado objetivo que todos acessam por observação. Materialmente, a paisagem é apenas uma fatia de natureza que todos podem perceber; mas espiritualmente a paisagem é uma tonalidade afetiva que envolve universalmente essa fatia de natureza. Sem essa contração, a paisagem não passa de uma extensão perceptível e, enquanto tal, ela não é plenamente afetiva; é devido à contração intuitiva que se atinge verdadeiramente a paisagem! De fato e de direito, a paisagem tem a sua duração própria, mas a sua duração só pode ser atingida através da nossa própria – assim, os seus fluxos ou ritmos serão contraídos não só quantitativamente em nossa percepção, mas qualitativamente em nosso espírito. Essa contração pode assumir vários graus de tensão, do mais extenso ao mais intenso. Se alguém dirige por uma estrada em meio a uma bela paisagem, é difícil imaginar que ele seria afetado por ela, pois sua atenção está demasiado atrelada à estrada, mantendo-se num só e mesmo tom. Eis a vantagem do copiloto: este tem maior chance de ser tocado pela paisagem, desde que ele tenha predisposição afetiva ou, o que é o mesmo, poder contraente. Caso contrário, em vez de a natureza acenar *sorrindo, tingindo, tingindo,* ela seria pura extensão, não passaria do conjunto dos seres vivos justapostos. Aliás, a destruição em curso da Amazônia só é possível num mundo em que a natureza não sorri e não tinge, aparentando homogeneidade e indiferença, mas isso em outras palavras quer dizer: em um mundo em que o espírito já não contrai, mas se distrai nos interesses do capital. Ou seja, não há propriamente mais *espírito*, uma vez que este nada mais é senão o poder contraente de uma duração, meio pelo qual a intuição ganha maior latitude e a nossa duração se mistura a outras, dando centralidade aos movimentos, e não ao sujeito. Os corpos sem amplitude afetiva, apáticos em seu ensimesmamento, excluem de direito a duração. São, eles mesmos, extensos; sua duração se exterioriza, a memória se distende e os momentos se dispersam, de modo que ela não engendra uma evolução, não constitui *ritmo*, ou seja, *consistência espiritual*. Por isso mesmo não podem acessar os ritmos da paisagem, nem quaisquer outros ritmos. Trata-se da pele metafísica que se expande e recobre todo o universo no manto da emoção, sempre única. Para atingir a paisagem enquanto núcleo expressivo da natureza, ainda que de uma fatia limitada da natureza, é preciso contrair os seus inumeráveis fluxos materiais (*contração-percepção*) e atravessar verticalmente os

planos de consciência (*contração-espírito*), assim como os vários instrumentos em uma orquestra produzem uma mesma música cuja profundidade expressiva pode ser penetrada em diversos níveis. É essa musicalidade simples e implícita que constitui a natureza estética da natureza: seus incontáveis fluxos materiais são contraídos pela percepção, que já é uma contração, mas uma contração sem maior esforço e que só nos dá os dados mediados (*matéria informada*); mas, no sentido oposto, a intuição promove uma contração de outra ordem, reconduzindo-nos mediante esforço aos dados imediatos da consciência, ao plano movente das qualidades puras – (*movimento genético e matéria informe*). Ora, para alcançar a música ou o todo da paisagem (emoção) é preciso entregar-se a ela, o que não é instantâneo – não basta olhar de relance ou tirar uma foto. A intuição não deve ser compreendida como algo instantâneo, mas um ato ou uma série de atos concentrados, de modo que para atingir um sentido é preciso espessura de tempo (*duração* ou *processo*) e concentração da atenção (*tensão*). Se esta for dispersiva e não se ativer a nada, não será afetada, ou só o será de maneira rasa e subjetiva. É preciso concentrar a atenção por um ato afirmativo do desejo, exatamente como diante de um quadro. Se passarmos por um quadro rapidamente e sem nos demorarmos nele, não se produz nenhum circuito afetivo, embora tampouco baste demorar-se diante dele relaxadamente. É preciso que nos detenhamos concentradamente e, instalando-nos imediatamente em seu sentido, penetraremos *cada vez mais* em sua expressividade, como se ele nos revelasse *cada vez mais* notas e nuanças da sua expressão. Da mesma forma, para se atingir a expressividade de uma paisagem é preciso demorar-se diante dela em estado de tensão. De repente, um velhinho sentado num banco pode penetrar em várias camadas da paisagem de maneira muito mais profunda que jovens a escalar uma montanha. Claro que, para isso, é preciso não apenas observar extensivamente os fluxos ao redor, mas atravessar os níveis da experiência ou os planos de consciência, colocando-se em outro tom vital por um esforço de tensão. Isto não é banal, evidentemente. Mas o que fazem os pintores e os poetas diante de uma paisagem senão isto? Afinal, como eles chegariam a extrair um percepto senão assim? Eles não ficam a observar os dados mediados – as coisas naturais, o deslocamento dos indivíduos, os dados utilitários da percepção – para imitá-los no papel ou na tela; eles se concentram para atingir via intuição os dados imediatos, e é essa mobilidade que irão pintar. Assim, antes de começar a pintar, muitos impressionistas sentavam e sentiam as ressonâncias expressivas da natureza em sua pele, buscando conectar-se com a cardinalidade da paisagem, sem o que não haveria razão para pintar, posto que o processo não engajaria passionalmente o espírito e a pintura seria desprovida de emoção. A natureza tem que se infiltrar na pele do artista, o artista tem que se

diluir na paisagem, que é a consciência da natureza, sua naturância. Sem esse processo afetivo, sem essa fusão das durações, nenhuma obra prestaria.

Dissemos que é preciso entrar em comunhão com o todo da paisagem e que esse todo intenso é da ordem de uma emoção; dissemos que é pela própria duração que o artista atinge a duração da paisagem, e desse contato desprende-se como um vapor a emoção. Uma pergunta se coloca: a emoção seria então algo subjetivo? Pergunta capciosa... Vimos no capítulo sobre a emoção que ela não é nem subjetiva, nem objetiva; sugerimos que ela é *injectiva*, uma vez que somos nós que nos inserimos na emoção, e não o contrário, e que recebemos a sua injeção de vitalidade ao nos inserirmos nela. É preciso atinar que a emoção não é subjetiva, mas é o *sujeito* mesmo, a *substância* mesma na qual somos introduzidos *como passantes que seriam impelidos a uma dança*[401]. Daí a questão "a emoção é fruto de nossa contração ou ela é em si mesma?" é falsa, pois ela enseja um falso dilema com base na divisão sujeito-objeto, confundindo a natureza perspectivista do espírito ao privilegiar o ponto de vista epistemológico. Ora, espírito é movimento e contração do movimento – sendo que o ato de contração é, ele mesmo, um movimento. A emoção é um movimento ou um sentido e, enquanto tal, é um em-si, senão não nos instalaríamos nela; senão ela seria tão-somente subjetiva. Mas esse em-si só pode ser contraído por um espírito – também um em-si à medida que é *movimento virtual*, *duração* ou *memória* – e por isso os sentidos têm uma consistência. E não há nenhum espanto nisso, pois a única evidência na natureza é o movimento e a abertura afetiva, de modo que nada estaciona em uma verdade e nada se fecha em si mesmo. *O perspectivismo espiritual implica em que todo sentido há de ser contraído, sendo que o ato de contração atinge um nível do sentido, ou seja, um grau de profundidade da experiência de acordo com o grau de tensão do espírito*. *A emoção é um sentido que evapora do contato interno das durações, e todo afeto é da ordem de uma contração espiritual*.

Tomemos, por exemplo, o Amor – trata-se de um sentido que atravessa as eras e os corpos; ele está aí, é uma dimensão da Vida, mas ele não é vivido igualmente entre os homens. Os homens em geral o vivenciam de maneira tão extensa a ponto de confundi-lo com seus atributos exteriores, sua forma, chegando a acreditar que o amor é ora da ordem de um contrato, ora da ordem da sensualidade, oscilando entre ambas as ordens. No fundo, isso manifesta o grau inferior em que o Amor é contraído pelos homens, ou seja, em suma, a sua

[401] "*[...] Quand la musique pleure, c'est l'humanité, c'est la nature entière qui pleure avec elle. A vrai dire, elle n'introduit pas ces sentiments en nous; elle nous introduit plutôt en eux, comme des passants qu'on pousserait dans une danse."*, *M.R.* p.36.

impotência espiritual ou contraente. *Ora, o Amor não é fundado por um espírito; são os espíritos que se afundam nele ao fundir-se entre si*. Por outro lado, é também verdade que o Amor é refundado a cada vez no espírito dos amantes, de modo que ele não é algo objetivo e nem subjetivo; é *espiritual*, portanto da ordem de uma contração secretora de novidades. Voltando à nossa questão e colocando-a em outros termos: para tocar no coração da paisagem, é preciso contraí-la. É verdade que já a contraímos na percepção, sem o que não discerniríamos uma coisa de outra coisa, mas essa contração, como adiantamos, não nos insere nos dados imediatos, na mobilidade, na duração da paisagem. Também é verdade que essa duração comporta uma série incalculável de durações, pois em um bosque coexistem uma série de seres vivos, fauna e vegetação, assim como de matérias e minerais. Mas aqui estamos no dilema com o qual Bergson deparou a respeito da natureza do tempo: *um só ou vários tempos?* Sua decisão pelo monismo do tempo não exclui ou contradiz o pluralismo das durações, como bem o percebeu Deleuze[402]; ao contrário, ele o engloba – os diversos fluxos de duração estão inseridos no ritmo do Tempo. A emoção, eflúvio do Tempo, é uma expressão do todo, diz respeito à duração das durações, ao modo de uma consciência. Assim, a emoção não é aleatória ou mera tradução de um estado subjetivo, ou mesmo tão-somente a projeção de um temperamento. Ela diz respeito à *atmosfera* que envolve os seus elementos ou conteúdos (matéria, indivíduos, signos de toda ordem...), atmosfera essa que não consiste na soma dos seus elementos, mas nos vapores qualitativos que deles emanam. Lembremos que o Todo é sempre contraído, e não uma soma das partes. Assim, um quadro precisa ser contraído, ao mesmo tempo em que ele deve a singularidade de sua expressão à matéria que a determina, embora a expressão seja primeira e qualifique a matéria. O temperamento do artista não influi tanto no ato da contração quanto no efeito da contração em sua persona[403] – o afeto que uma paisagem promove em seu corpo influi no seu temperamento, assim como secreta novas linhas de subjetivação, produzindo desvios nas malhas de seu corpo constituído. Por isso, o afeto não é propriamente uma idiossincrasia, pois ele tem a sua raiz em uma consistência. O devir que ele desencadeia no corpo ou na memória é, certamente, "subjetivo", no sentido único em que varia de corpo a corpo, de memória a memória; esse desdobramento é imprevisível, sem dúvida, e constitui a dimensão subjetiva do afeto (*afecção*). Mas é preciso distinguir o *afeto* da *afecção*, pois o primeiro tem

[402] *Bergsonismo*, pp.66-72.

[403] "*[...] Que la musique exprime la joie, la tristesse, la pitié, la sympathie, nous sommes à chaque instant ce qu'elle exprime. Non seulement nous, mais tous les autres aussi. Quand la musique pleure, c'est l'humanité qui pleure avec elle.", M.R.*, p.36. Grifo nosso.

raiz no virtual e em uma consistência duracional, enquanto o segundo é o seu desdobramento no atual, no corpo constituído, e varia de pessoa a pessoa – o primeiro inevitavelmente se prolonga no segundo, mas não se resume a ele. O afeto gera, para além da afecção subjetiva na pessoa, uma ampliação da persona, uma vitalização superior; a modificação na subjetividade é inevitável, mas esse desdobramento no sujeito é periférico, enquanto o núcleo irradiador é o contato das durações via intuição, o movimento extático de sair de si e se fundir com a emoção, transpondo os limites individuais da pessoa, ampliando-se para além de sua determinação subjetiva e espacial. *O afeto é metafísico e impessoal; ele nos insere no abstracionismo dos movimentos.*

Começamos a tratar o problema do contágio de uma obra de arte a partir da perspectiva da contemplação de uma paisagem. Que diferença poderia haver aqui entre natureza e arte, paisagem natural e paisagem artística? Bem, da perspectiva espiritual, nenhuma, tendo em vista que a fruição de uma obra de arte e a contemplação de uma paisagem dizem respeito ao mesmo processo afetivo: ao ato de contração e ao respectivo grau de tensão da duração. Lembrando que quanto mais tensa a flecha, maior a sua amplitude, e a tensão consiste na concentração da duração em si mesma, em estado condensado, o que chamamos anteriormente de *presença*. No entanto, vimos ainda há pouco que há uma diferença entre a direção natural e a direção artística, e que a obra de arte não é um ser vivo ou um organismo, pois não é governada pela necessidade. Literalmente – e isso já deixou de ser abstrato – *a obra de arte não existe; ela consiste*. Entretanto, não acabamos de dizer que o afeto tem raiz em uma consistência? Como pode uma paisagem ser da ordem de uma consistência? Esta não seria característica exclusiva das obras de arte? De fato, isso parece complexo, mas deixa de ser quando colocamos arte e natureza na perspectiva espiritual da contração. Afinal, a emoção não é circunscrita às obras de arte, insistimos nesse ponto ao longo do trabalho, lembrando que a emoção em si já é estética, entrelaça o virtual e o atual sem vínculo com exigências biológicas ou sociológicas, enfim, práticas. Em uma passagem importante na qual Bergson trata do problema da simultaneidade dos fluxos em contraponto àquela dos instantes concebida por Einstein, ele nos dá a chave dessa questão:

> *Dizíamos que faz parte da própria essência de nossa atenção poder repartir-se sem se dividir. Quando estamos sentados na margem de um rio, o correr da água, o deslizar de um barco ou o voo de um pássaro, o murmúrio ininterrupto de nossa vida profunda são para nós três coisas diferentes ou uma só, como quisermos. Podemos interiorizar o todo, lidar com uma percepção única que carrega, confundidos, os três fluxos em seu curso; ou podemos manter exteriores os dois*

> *primeiros e repartir então nossa atenção entre o dentro e o fora; ou, melhor ainda, podemos fazer as duas coisas concomitantemente, nossa atenção ligando e no entanto separando os três escoamentos, graças ao singular privilégio que ela possui de ser uma e várias. Tal é nossa primeira ideia de simultaneidade. Chamamos então simultâneos dois fluxos exteriores que ocupam a mesma duração porque estão ambos compreendidos na duração de um mesmo terceiro, o nosso: essa duração é apenas a nossa quando a consciência olha somente para nós, mas torna-se igualmente a deles quando nossa atenção abarca os três fluxos num único ato indivisível.*[404]

Essa passagem cai como uma luva para a questão que abordamos, inclusive porque Bergson trata do problema da atenção na cena da contração de uma paisagem, justamente. Ora, trata-se da *interiorização do Todo*! Mas o Todo não é a soma das partes ou, no caso, dos fluxos. Se estes fossem enumerados e justapostos pelo olhar neutro de um observador hipotético, nada diriam a respeito da natureza do Todo, pois este não está dado; ele é virtual e qualitativo; repetimos: é da ordem de uma *contração*[405]. Assim, quando Bergson diz que a atenção *se reparte sem se dividir*, que tem o poder de ser *uma e várias*, que ela pode se voltar *para dentro ou para fora, ou os dois ao mesmo tempo*, ele indica que o Todo é contraído de diversas maneiras e em diferentes graus, mas isso não faz dele algo relativo – o Todo é sempre absoluto. As partes são em si mesmas relativas, porém, à medida que essas partes são relativas a um Todo absoluto, elas também se tornam absolutas, por emanação ou impregnação. *Eis o perspectivismo bergsoniano: cada grau de contração contempla uma perspectiva, e todas as perspectivas exprimem um todo absoluto, o que não contraria o fato de que os diversos graus de tensão e perspectivas atingem diferentes níveis de realidade e exprimem diferentes tons vitais, ora mais intensos, ora mais extensos; ora mais expressivos e singulares (paixão ativa), ora mais materiais e genéricos (ação passiva)*. Posso estar na beira de um rio e compreender em minha atenção uma série de fluxos, para mais ou para menos, mas é por contraí-los em minha duração que eles são absolutos, como se entrassem na consistência de um ritmo que os envolve espiritualmente como um *enquadramento*. É verdade que eles já são em si fluxos de duração, cada um é uma espécie de "um Todo à parte", mas não configuram por isso a duração de uma paisagem, o Todo musical no qual estão inseridos. Para contrair uma *atmosfera* ou uma *ambiência* (o Todo musical) é sempre preciso três elementos – *triplicidade fundamental dos fluxos*, segundo Deleuze[406] – de modo

---

[404] *D.S.* , pp.61-62 . Grifo nosso.

[405] Lembremos, com Deleuze, que *a qualidade é a quantidade contraída*. *Bergsonismo*, p.64.

[406] *Ibidem*. p.70.

que dois deles estejam compreendidos em uma mesma duração, que é o terceiro[407]. Apenas assim se atinge o Todo de um movimento, ou seja, um *sentido*. Repitamos que *sentido* vem de *sentir*, e que ele só pode ser sentido porque ele não é um dado entre outros; ele é a razão dos dados, ele os envolve em sua qualidade. O sentido é insensível e não-empírico; só se o sente pela intuição, uma vez que ele é um puro virtual, o espírito dos movimentos – é a consciência mesma dos movimentos. É em nós, por assim dizer, que os fluxos exteriores se tornam simultâneos[408] – ou seja, em nossa melodia interior, *no murmúrio ininterrupto de nossa vida profunda*.

Estiquemos esse exemplo de Bergson em outras direções: se estamos sentados na margem do rio de maneira muito descontraída, mantendo a consciência dentro de seus limites estreitos e subjetivos, os fluxos que escoam ao redor não serão apreendidos pela nossa atenção como simultâneos; é como se eles dispersassem, tornando-se células à parte. Continuam sendo percebidos, evidentemente, pois a percepção é uma contração dada (apesar de que mesmo ela varia em graus), mas muitas vezes não são *apercebidos*, e, ainda mais, mesmo sendo apercebidos, não necessariamente geram um impacto estético[409]. Aqui, é impossível atingir o Todo da paisagem, pois ele é virtual e só pode ser alcançado por um ato de contração elevada, num ato de concentração da atenção ou de tensionamento do espírito. Sem isso, não se toca nos movimentos qualitativos ou nos sentidos estéticos liberados pela natureza expressivamente. Erwin Straus diz algo condizente e belo em relação à paisagem:

> as grandes paisagens têm, todas elas, um caráter visionário. A visão é o que do invisível se torna visível... a paisagem é invisível porque quanto mais a conquistamos, mais nela nos perdemos. Para chegar à paisagem, devemos sacrificar tanto quanto possível toda determinação temporal, espacial, objetiva; mas este abandono não atinge somente o objetivo, ele afeta a nós mesmos na mesma medida. Na paisagem, deixamos de ser seres históricos, isto é, seres eles mesmos objetiváveis. Não temos memória para a paisagem, não temos memória, nem mesmo para nós na paisagem. Sonhamos em pleno dia e com os olhos abertos. Somos furtados ao mundo objetivo, mas também a nós mesmos. É o sentir.[410]

[407] É lícito imaginar que apenas o homem pode ser esse terceiro, pois só no homem é que o espírito pode se instalar no aberto, dado que a sua duração pode afrouxar as cordas de seu aparelho sensório-motor e instaurar um viés contemplativo (hesitação). Só o homem é capaz de contemplar, e por isso mesmo capaz de criar, sendo esse seu único privilégio, única razão de sua superioridade aos outros seres vivos – e não, certamente, a sua racionalidade, a qual por si só o torna inferior na medida em que causa um descompasso em relação ao vital.

[408] Diz Deleuze: "*É nesse sentido que minha duração tem essencialmente o poder de revelar outras durações, de englobar as outras e de englobar a si mesma ao infinito.*" *Ibidem.*

[409] Tratamos disso no exemplo do campanário e dos diferentes estágios de uma mesma emoção estética, no capítulo sobre a emoção.

[410] *Apud* "*O que é a filosofia?*" Deleuze e Guattari, p.200, n.6.

Agora tudo fica claro: é pela tensão da nossa duração que nos fundimos com outras, tornando-nos atmosféricos. Esse contato intuitivo é de natureza estética, ao modo de uma obra de arte. Por isso chamamos de *gênese da intimidade* o processo pelo qual se descobre na profundidade do eu o interior cósmico da duração, esse murmúrio da vida profunda, rio sobre o qual todos os barcos podem navegar, todos os seres podem deslizar, todas as luzes podem bailar, etc. *Vida do espírito: intuição e criação*. É a nossa duração que contrai outras, assim como é contraída por outras, numa grande trama cósmica de contrações, tensões e distensões em que o homem é a um só tempo contemplador e contemplado, criador e criatura, artista e paisagem. Deleuze aponta:

> Em resumo, os graus psíquicos são outros tantos planos virtuais de contração, de níveis de tensão. A filosofia de Bergson remata-se em uma cosmologia, na qual tudo é mudança de tensão e de energia e nada mais. A duração, tal como se dá à intuição, apresenta-se como capaz de mil tensões possíveis, de uma diversidade infinita de distensões e contrações.[411]

A única diferença entre a emoção a nível da arte e da natureza é que as obras de arte, por não existirem como os seres vivos, condensam ao máximo a emoção, contraindo-a em um grau de tensão que raramente se encontra fora dela (*consistência*). No fundo, o que falta é ritmo nos corpos; se houvesse ritmo pleno, é possível que a arte perdesse seu sentido vital e se tornasse irrelevante... pois tudo se tornaria imediatamente artístico! Trata-se de uma variação daquela ideia de Bergson segundo a qual a intuição plena faria a arte perder a sua razão de ser – mas isso é impossível, se lembramos que o homem é um ser vivo a velar pelo seu organismo, e que o homem é o corpo onde os deuses dormitam. Talvez apenas o amor seja capaz de atingir uma tensão análoga à da arte e fazer despertar os deuses na pele, exprimindo a veia criadora da natureza na paixão e na doação dos amantes que sacrificam algo de sua existência em nome da consistência de seu amor, aliás muito mais real do que suas existências individuais, diga-se, e qualquer apaixonado o pressente. Porém, mesmo sobre o amor respinga algo da impureza dos seres vivos, como Beatriz Antunes anota com violenta lucidez:

> O amor, por exemplo, dificilmente encontra seu tempo de realização, apesar de toda dedicação implicada; está sempre deslocado e incompleto; por mais forte que se apresente, por mais que consiga convergir com o andar dos fatos e iludir-se em contratos. Seja como for, uma vez impulsionado pelo élan vital, renega-se a

[411] "*Bergsonsimo*", p.143.

> existência de obstáculos ou constrangimentos, vai-se cegamente até o fim, ou, então, até ser abandonado por ele.[412]

Isso não faz do amor algo inferior; ao contrário, não há nada superior ao amor, que é imprescindível. E isso não o enfraquece, retirando-o do absoluto; ao contrário, nada há de mais elevado entre os homens. Sem amor, aliás, não há arte: *o artista é de fato um apaixonado; o apaixonado é virtualmente um artista.* No entanto, o amor cruza a série do comércio humano e de sua psicologia, impureza que gera descompasso e desencontros, para não mencionar todas as confusões envolvidas, ao passo que a arte por sua pureza se esquiva ao humano, furtando-se completamente aos esquemas existenciais. Eis a razão pela qual a obra de arte afeta radicalmente, gerando abalos sísmicos na persona, tocando no miolo de nossa duração – *a obra de arte é a contração máxima da diferença, revelando-se a expressão mais direta do tempo puro.* De todo modo, para atingir a emoção de uma aurora, como o fez Cartola transformando-a em música, é preciso desvincular-se de todo esquema utilitário de ação, mergulhar numa contemplação ativa – só assim uma aurora ou um por de sol se tornam impactantes e são alçados ao nível de um grande acontecimento.

Podemos agora colocar o problema do contágio no circuito artístico. Insistimos anteriormente que uma obra de arte só nos afeta profundamente porque é dotada de consistência. Se uma obra é inconsistente ou artesanal, o afeto será restrito ao nível infra-intelectual, de modo que não envolve um vitalismo superior. A verdadeira obra de arte, pois, é verdadeira precisamente por sua consistência, e não por algum atributo qualquer. A consistência é conquistada quando cada uma das partículas da obra se converte em um absoluto, tornando-se insubstituíveis ao integrar o cristal da expressão de maneira irredutível. Em uma obra consistente nada fica frouxo, ainda que no princípio certos elementos podem ter sido relativamente frouxos. Assim, nada se acrescenta e nada se retira quando uma consistência é consumada – ela é perfeita ao seu modo, ainda que ela possa ser imperfeita do ponto de vista técnico ou formal, ou mesmo em relação à sua ideação. Como tudo o que se realiza, a obra de arte é ao mesmo tempo um sucesso e um fracasso; fracasso, porque o resultado nunca vai conter tanto quanto o impulso, e portanto será falho em relação a ele; sucesso, porque efetuou o milagre da criação, conquistou uma consistência, o artista elevou-se acima de si mesmo, enfim, porque deu corpo ao vital. Dá-se luz, não exatamente a um ser vivo, mas a uma pura duração. Como essa duração consistente é capaz de afetar?

[412] *Bergson e a criação artística*, pp.106-107.

Enquanto duração, ela retém virtualmente o infinito nas entranhas de sua matéria. Trata-se da diferença em pessoa, em seu maior grau de tensão, condensação máxima que a caracteriza enquanto consistência, uma vez que ela isola ou fixa em sua superfície uma emoção sem que ela se reverta em uma reação. Em outras palavras, a obra de arte resiste ao prolongamento de seu "estímulo" emotivo em uma resposta ativa, rompendo com as malhas do esquema sensório-motor. Como o sensório não se prolonga em motor, ele se furta ao plano da ação e se caracteriza enquanto *sensação* no sentido deleuzeano[413]. Por não se desenvolver em resposta motora, a sensação resiste ao presente e retém o infinito intenso sem contaminá-lo com espacialidades psicomotoras; a obra de arte instaura uma *presença* resistente ao presente. Nessa brecha, a emoção resguarda todo o seu impacto, seu alcance superior, pois absorve cada partícula material no magnetismo exercido pela sua força atrativa, atuando como um centro gravitacional em torno do qual as partículas orbitam, verdadeiro sol que irradia sua luz ao longo da matéria, imprimindo nela traços expressivos. A arte, portanto, pressupõe e impõe um desequilíbrio sensório-motor, causa um distúrbio nesse sistema que limita o espírito. Se a arte resiste ao presente e à sua motricidade, ainda que ela incida sobre a atualidade por sua superfície material, como ela diria respeito à percepção? É verdade que Bergson volta e meia trata a arte como um circuito de ampliação da percepção, o que é verdadeiro, mas não integralmente. Ora, acabamos de ver que a percepção é uma contração que não exige esforço excessivo, pois ela é habitual e voltada utilmente para a ação[414]. Um esforço superior é exigido justamente para escapar ao regime perceptivo, ou para ampliá-lo. Ampliar a percepção consiste em desvinculá-la da ação e, assim, ver aquilo que habitualmente estamos impedidos de ver. O que vemos aí?

[413] "[...] A sensação é a excitação mesma, não enquanto se prolonga gradativamente e passa à reação, mas enquanto se conserva ou conserva suas vibrações. [...] A sensação é a vibração contraída, tornada qualidade, variedade. É por isso que o cérebro-sujeito aqui é dito alma ou força, já que só a alma conserva contraindo o que a matéria dissipa, ou irradia, faz avançar, reflete, refracta ou converte. Assim, procuramos em vão a sensação enquanto nos limitamos às reações e às excitações que elas prolongam, às ações e às percepções que elas refletem: é que a alma (ou antes a força), como dizia Leibniz, nada faz ou não age, mas é apenas presente, conserva; a contração não é uma ação, mas uma paixão pura, uma contemplação que conserva o precedente no seguinte." Gilles Deleuze e Félix Guattari, *O que é a Filosofia?*, p.249. O que Deleuze chama de *cérebro* ou *cérebro-sujeito* nesse livro é toda a dimensão afetiva da obra de arte, sem nenhum traço intelectual. Não sem surpresa, encontramos nas páginas seguintes a noção de contemplação enquanto criação, que exploraremos a seguir e também a qualificação da sensação enquanto um *injecto* (p.250), tal como nós qualificamos anteriormente a emoção. Não podemos deixar de ver nessas páginas de Deleuze uma profunda inspiração bergsoniana.

[414] Tecnicamente, pode-se dizer que exige esforço, porém constante e que se mantém em um *bas-fond* inaudito – "*esforço surdo*". Bergson volta e meia diz que há esforço espiritual para os fenômenos psíquicos ordinários, como por exemplo para interpretar uma fala. Ele também chega a indicar que o bom-senso cansa. O que queremos dizer é que não há um esforço anormal, um ato positivo do espírito que configure um tensionamento do esforço.

Certamente, *ver mais* não quer dizer ver mais coisas ou mais detalhes (quantidades); o que vemos vai além da materialidade do visível e do fatual – passamos a ver direções intrínsecas às coisas, sentidos latentes, signos sugestivos, expressividades únicas (qualidades).

> Que um esforço desse tipo não seja impossível, já o mostra a existência, no homem, de uma faculdade estética ao lado da percepção normal. Nosso olho percebe traços do ser vivo, mas justapostos uns aos outros e não organizados entre si. Escapa-lhe a intenção da vida, o movimento simples que corre através das linhas, que as liga umas às outras e lhes dá uma significação. É essa intenção que o artista visa recuperar, recolocando-se no interior do objeto por uma espécie de simpatia, desfazendo, por um esforço de intuição, a barreira que o espaço interpõe entre ele e o modelo. É verdade que essa intuição estética, como aliás a percepção exterior, alcança apenas o individual.[415]

O artista capta sentidos insensíveis e os fixa em sua matéria constituindo uma expressão. Se a percepção banal não capta esses sentidos, pois ela só tem aporte ao sensível, como se contempla uma obra de arte? E como se dá o circuito afetivo?

É preciso uma contração infinitamente mais violenta do que a percepção, justamente para convertê-la, modificar a sua natureza e, assim, ampliá-la. Mudar a sua natureza quer dizer torná-la apta ao virtual, como se ela deixasse de ser uma mediação e nos instalasse nos dados imediatos, tornando-se uma imediação contemplativa. Não haveria mais a distância intransponível entre um sujeito e um objeto; o conhecimento não seria mais o substrato da percepção. Esta perderia a sua determinação humana, seu vínculo com a ação, e liberaria a sua abertura estética. Trata-se menos de anular a percepção (os sentidos como um todo[416]) do que de convertê-la. Afinal, é certo que a sensibilidade não pode ser de todo excluída do circuito artístico, uma vez que é a percepção que discernirá a matéria, o corpo da expressão. Entretanto, o ato pleno da *visão* não pertence ao olho, que apenas enxerga; quem *vê* não é um dos dois olhos, e sim, o terceiro – *o espírito-duração*. Em outras palavras, essa contração suprema é inerente não aos círculos da percepção, e sim aos circuitos intuitivos, de modo que a ampliação da percepção não passa de um efeito ou um subproduto do ato intuitivo: *é preciso a intuição para converter a natureza da percepção e fazê-la ver o invisível!* Quanto à contemplação de uma obra de arte, para se atingir o seu impacto estético é preciso que o espírito do contemplador a contraia violentamente, atingindo imediatamente a sua diferença interna. Assim, ele não permanece na superfície da tela; ele precisa fazer o percurso da

---

[415] *E.C.*, p.192.

[416] Bergson parece chamar de "percepção" o conjunto de todos os sentidos e a consciência, a julgar pelos contextos. V. como exemplo no texto *A percepção da mudança*, in *P.M.*.

superfície da tela ao *ponto X* que é o seu foco genético, plano de imanência do sentido e da expressão. Sem dúvida, não há nenhuma transcendência nesse procedimento – o ponto X não está fora da tela; ele é o Fora instaurado dentro da obra. Mais precisamente, além de não ter em si nem forma, nem conteúdo, ele nem sequer é um ponto extenso, uma vez que é mobilidade. *Ponto* é uma maneira visual e cômoda de exprimir a profundidade de onde a expressão deriva e para a qual cada partícula da tela converge. Pode-se imaginar um esquema de cone, de modo que a base é a superfície da tela e a ponta é o ponto X. Esse ponto ou essa ponta é invisível porque é virtual, ou seja, ele não é um elemento ou um conteúdo explícito da pintura, mas ele é o *componente implícito* que torna a pintura expressiva. *Portanto, esse ponto X não é transcendente; ele é a própria imanência da expressão! É nele que tangencia a transversal da emoção, e é por isso que essa intersecção virtual é o corte intenso que rende expressividade à obra*.

Seria leviano acreditar que é transcendente tudo aquilo que é imperceptível (invisível e insensível), ao modo do empirismo rudimentar que funda a experiência em bases estritamente empíricas, incorrendo em uma falsa imanência. O kantismo observou essa ingênua confusão e descobriu o campo do transcendental, como o plano das condições da experiência, embora a filosofia transcendental estivesse ainda demasiado presa ao regime intelectual e acreditava impossível a metafísica intuitiva, a qual Bergson soube inaugurar. É em sua cauda que nos movemos. Diferente de Kant, que pretende encontrar *as condições de toda experiência possível*, Bergson pretende encontrar *as condições de cada experiência real*, o que marca a distância do intelecto e da intuição enquanto métodos. As condições de uma experiência real não podem ser encontradas acima das coisas, em categorias genéricas; consiste, sobretudo, em atingir o ponto focal de cada experiência e, para isso, é preciso ir além da viravolta, plano em que as tendências ainda são puras, e segui-las até a constituição dos mistos – só assim será possível depurar a sua diferença interna. Em outros termos, é preciso acessar intuitivamente os sentidos moventes, imanência virtual que envolve as coisas atuais. O mesmo vale para a obra de arte: é preciso entrar em contato com a sua imanência expressiva, sem o que não se acessa o circuito artístico e não se dá o impacto estético. Ao tocar no ponto X se atinge o Todo da obra – o seu sentido, a sua expressão, a sua emoção, a sua consistência. Certamente esse percurso exige um esforço de tensão, um tensionamento da atenção que são atos positivos do desejo e, portanto, não são meramente voluntários ou arbitrários. Sem esse esforço, a pessoa não seria mais do que espectadora, permanecendo tão-somente na superfície material da tela, na sua extensão sem atingir a sua expressão. É preciso fazer esse percurso – podemos chamar também de *penetração* ou de *ultrapassagem*

– para que a extensão e a expressão coincidam, fazendo da superfície uma *superfície densa* ou, o que soa paradoxal, uma "superfície profunda". *A consistência instaura uma superfície profunda, mas essa profundidade superficial só pode ser atingida intuitivamente.*

É num texto capital sobre Ravaisson que Bergson nos dá a chave dessa questão, a saber, do circuito afetivo da arte e da contemplação ativa das obras de arte. Ravaisson gostava de citar Leonardo da Vinci, em cujo tratado se lê que o ser vivo se caracteriza pela *linha ondulosa* ou *serpentina*, que cada ser tem sua maneira própria de serpentear, e que *o alvo da arte seria o de restituir esse serpenteamento individual*. Bergson cita Ravaisson: "O segredo da arte de desenhar está em descobrir em cada objeto a maneira particular pela qual se transmite através de toda sua extensão, como uma vaga central que se desdobra em vagas superficiais, uma certa linha flexuosa que é como que seu eixo gerador."[417] E Bergson comenta: "Essa linha, aliás, pode não ser nenhuma das linhas visíveis da figura. Não está mais aqui do que ali, mas dá a chave de tudo. É menos percebida pelo olho do que pensada pelo espírito. [...]"[418] Ora, isso vai de encontro a tudo o que dissemos. O que é esse *centro gerador* ou essa *linha flexuosa* que se transmite através de toda a extensão de um objeto de maneira sempre *singular*? Ora, é a intuição do foco genético virtual que, *como uma vaga central que se desdobra em vagas superficiais*, se exprime tanto na natureza (linha serpentina nos seres) quanto na arte (que deve restituir esse serpenteamento individual). Trata-se, pois, do núcleo irradiador que repercute nas individuações naturais e artísticas, na consistência que deve fixar na tela as sinuosidades das linhas de cada ser singular. Não devemos pensar que Da Vinci era um naturalista por pregar alguma correlação entre o retrato e o retratado, pois o retrato deveria ser fiel não à extensão, mas à singularidade expressiva, charme invisível do retratado. Não à toa, Da Vinci dizia que *a pintura é algo mental*. Ainda que a pintura em sua época estivesse demasiado vinculada à representação e, mais do que isso, a arte como um todo estivesse começando a se destacar do artesanato, Da Vinci já tinha clareza de que a arte não devia simplesmente duplicar o visível ao modo de um espelho ("*naturalismo rudimentar*"), mas devia tornar visíveis as forças invisíveis, tornar sensível o insensível, trazendo à tona nuanças e notas insuspeitas que dessem corpo àquilo que escapa à percepção ordinária ("*naturalismo abstrato*"). Ele tinha a lucidez de que a arte devia ser expressiva, e não meramente extensiva, sondando a diferença absoluta entre arte e

[417] Artigo "*Dessin*" do "*Dictionnaire pédagogique*", inscrito por Ravaisson.

[418] *P.M.* p.271.

artesanato. Bergson recomenda que nos detenhamos diante do retrato de Mona Lisa ou de Lucrécia Crivelli:

> [...] acaso não nos parece que as linhas visíveis da figura refluem para um centro virtual, situado atrás da tela, no qual se descobriria de um só golpe, concentrando numa única palavra, o segredo que nunca terminaremos de ler frase por frase na enigmática fisionomia? Foi ali que o pintor se postou. Foi desenvolvendo uma visão mental simples, concentrada nesse ponto, que ele reencontrou, traço por traço, o modelo que tinha diante dos olhos, reproduzindo à sua maneira o esforço gerador da natureza.[419]

Nessa passagem decisiva, Bergson levanta pela primeira vez esse *centro virtual situado atrás da tela* para o qual *todas as linhas visíveis da figura refluem* e diz que, ao nos colocarmos nele, tocaríamos imediatamente na sua expressão. Se não fizéssemos essa ultrapassagem da superfície material da obra ao seu núcleo expressivo, nunca terminaríamos de ler o segredo que insiste por trás das frases visíveis. *Em outras palavras: ou bem nos instalamos de imediato no plano expressivo do sentido, ou bem nunca o atingiremos*[420]. Engana-se quem vê transcendência nessa ultrapassagem ao foco genético, compreende mal a natureza da percepção, pois ignora que esta é uma mediação da experiência – só nos dá os dados mediados e atuais –, enquanto a intuição é uma verdadeira *imediação,* pois nos instala diretamente nos dados imediatos – plano dinâmico e implícito das direções, sentidos, emoções, movimentos virtuais. Eis aí a distância entre o regime perceptivo e o regime intuitivo. Aliás, é por um ato de contração radical que o artista elabora uma *visão mental simples*, a qual se prolonga em esquema dinâmico, e ela estará concentrada nesse ponto X, na cardinalidade da obra. É verdade que nessa passagem Bergson se refere sobretudo ao procedimento de composição da obra mais do que àquele que a contempla (*foi ali que o pintor se postou, desenvolveu uma visão mental simples, reencontrou o modelo, reproduziu à sua maneira o esforço gerador da natureza)*. Mas isso nada altera, pois se trata de um mesmo problema que abrange a confecção da obra de arte e seus pressupostos até o contágio que promove no espírito contraente que a contempla. Tanto é que essa passagem principia com sua recomendação (*detenhamo-nos diante do retrato de Mona Lisa ou do de Lucrécia Crivelli)*. É preciso, então, que reencontremos na obra aquilo que o artista colocou nela,

---

[419] *Ibidem*.

[420] É bom sempre relembrar que *imediatamente* não quer dizer *instantaneamente*, pois isso causa muitas confusões. Instalamo-nos de imediato na expressão (no sentido, no Passado...), mas isso supõe também uma espessura de tempo, de repente uma série de golpes intuitivos. Uma vez atingida a expressão, é aí que se começa a, propriamente, *ver*.

mesmo se o que colocou extrapole sua intenção – a consistência está nesse centro virtual "por trás da obra", ponto em que o artista se postou para realizar a composição. Nesse mesmo ponto temos que nos postar para atingir o núcleo expressivo da obra, o seu conteúdo artístico mesmo. Ali a obra disfere o seu golpe em nós; ali sofremos o seu impacto.

Ao mesmo tempo, a expressão concentrada nesse ponto cardinal diz respeito também à vida inteira do artista, pois, como vimos, a personalidade e a memória singulares influem na composição, sobretudo na seletividade e no estilo, ou seja, constituem as inclinações proeminentes de um espírito, as suas direções íntimas. Assim, sobre o conjunto de sua obra, o artista derrama a sua essência vital, o halo ou o perfume de sua consistência espiritual, a curvatura de sua personalidade, cuja totalidade exprime uma emoção absolutamente única. E é nessa emoção original a qual exala como um perfume da totalidade da sua duração que a obra de arte nos introduz.

> *[...] il semble qu'il faudrait revivre la vie de celui qui l'éprouve pour l'embrasser dans sa complexe originalité. Pourtant l'artiste vise à nous introduire dans cette émotion si riche, si personelle, si nouvelle, et à nous faire éprouver ce qu'il ne saurait nous faire comprendre.*[421]

Mas nós sabemos que é impossível reviver a vida de outrem, ou mesmo conhecer a complexidade infinita dos elementos e estratos que compõem a vida psíquica de uma pessoa. No entanto, não é impossível sondar as suas linhas e curvaturas, os seus devires profundos, ou mesmo colocar-se em seu interior e coincidir com eles por um ato de simpatia, pois a profundidade é absolutamente simples – é nisso que crê Bergson.

> *Il fixera donc, parmi les manifestations extérieures de son sentiment, celles que notre corps imitera machinalement, quoique légèrement, en les apercevant, de manière à nous replacer tout d'un coup dans l'indéfinissable état psychologique qui les provoqua. Ainsi tombera la barrière entre sa conscience et la nôtre; et plus sera riche d'idées, gros de sensations et d'émotions le sentiment dans le cadre duquel il nous aura fait entrer, plus la beauté exprimée aura de profondeur ou d'élévation.*[422]

Basicamente, o que Bergson está dizendo é que nós alcançamos através das obras de arte, não a psicologia do artista, mas a mesma tonalidade de alma com a qual o artista compôs a obra. A barreira espacial que separa as consciências cai por terra, possibilitando o seu contato interno – somos alçados ao tom mental em que o artista se colocou para a sua

[421] *D.I.* , p.13.

[422] *Ibidem*. pp.13-14. Grifo nosso.

criação. É que a obra de arte, ao encarnar uma consistência, torna-se, ela mesma, uma pura consciência[423], *consciência sem sujeito* ou *supraconsciência* ao modo de um todo que dura, ao modo do universo.

> A arte verdadeira visa restituir a individualidade do modelo e, para tanto, vai procurar atrás das linhas que vemos o movimento que o olho não vê, atrás do próprio movimento algo de ainda mais secreto, a intenção original, a aspiração fundamental da pessoa, pensamento simples que equivale à riqueza indefinida das formas e das cores.[424]

Nesta outra passagem, Bergson reitera o que dizia antes, e muitos acreditariam que ele aí recai em transcendência, visto que haveria não apenas o movimento por trás das linhas visíveis, mas também *algo ainda mais secreto por trás do movimento*; trata-se da *intenção original, aspiração fundamental da pessoa, pensamento simples.* Isso não deve espantar, pois a expressão tem o seu foco genético em uma emoção experimentada pelo artista – essa emoção não é, certamente, corriqueira, e não reflete as emoções normais em sua vivência humanizada, além do que ela é sem correlato com essas emoções conhecidas. Única, original e singular, a emoção criadora experimentada violentamente em sua pele é revertida pelo artista em obra de arte, que dará a essa tonalidade espiritual, sem correspondência com a experiência, um corpo apropriado a ela que encarnará a sua nuance expressiva. O corpo da obra de arte, como vimos, não está preso no atual, só incide sobre ele por sua superfície material, mas a sua materialidade é apropriada ao virtual, perdendo suas determinações quantitativas e extensivas e ganhando natureza qualitativa e expressiva, encarnando a essência da diferença em si, incorporando o Tempo puro e resistindo ao presente e à sua pressão existencial. Essa passagem de Bergson nos interessa apenas porque deixa entrever a natureza criadora da intuição, de modo que aquele que contempla ativamente é um apaixonado, e mais – é também um criador! *Tão logo o espírito penetra as camadas sucessivas até o ponto cardinal da expressão em sua profundidade virtual, ele se torna co-criador da obra de arte*. De fato, não se revive a aventura do artista, que extrai de suas entranhas a expressão – *sagração da obra de arte!* – mas de direito se atinge a textura espiritual, o tom vital no qual a expressão foi engendrada. Eis a última dimensão da psicogênese da obra de arte: o contato das consciências impessoais expresso na supraconsciência ou na duração pura da obra de arte. Para tanto, é preciso realmente

[423] Aliás, *consistência* lembra *consciência*.

[424] *P.M.*, p.272.

alcançar o tom, o que não é outra coisa senão ser tocado pela emoção criadora que nos impregna com a sua intensidade. A obra de arte, portanto, recomeça a cada contração intuitiva; é recriada em cada espírito[425].

Ora, não há nada mais distante do contemplador do que o espectador. Quem é o espectador? É aquele que não contrai intuitivamente, que se mantém no regime perceptivo e não vai além da *observação*, operação naturalmente extensa e mediadora. O espectador é, de direito, sem duração; de fato, sua duração se distende a ponto de se colocar no exterior de si – é a *ausência em pessoa*. Seu espírito dispersivo assume qualidade de matéria, exteriorizando a diferença e destituindo o próprio ritmo. Assim, sua visão será tão-somente ótica, sua percepção será tão-somente atual e sua consciência será tão-somente subjetiva e psicológica. Desnecessário dizer que o espectador é incapaz de ser afetado esteticamente; afinal, nenhuma despersonalização, nenhuma intensificação vital do desejo, nenhuma conversão da sua atenção... Ora, subjetivamente não se faz uma experimentação estética. O espectador, portanto, manifesta a passividade absoluta do espírito; manifesta a mais absoluta *indiferença*, tanto em relação ao artístico quanto ao vital. Mantendo-se na clausura de sua interioridade subjetiva, todo e qualquer devir está bloqueado em seu corpo, na mesma medida de sua afetividade. É realmente indiferente se está diante de uma pintura, da televisão ou do smartphone – não faz distinção entre as telas, pois o seu corpo é arregimentado pelos mesmos funcionamentos. Perde-se a distinção entre o profano e o sagrado, entre o público e o privado, entre a representação e a presença, entre a bobagem e o vital, pois o espírito fica circunscrito a uma mesma frequência, incapaz de passar de um regime a outro. Essa disposição, ou melhor, essa *indisposição* é que enreda a arte em confusão e a toma por caracteres e substratos não-artísticos. Isso é fruto de uma verdadeira *disritmia* dos corpos, defasagem vital que equivale a uma impotência intuitiva.

Paul Virilio dizia que a invenção de uma máquina envolve a invenção de sua catástrofe particular[426] – a invenção do navio inventou o naufrágio; a invenção do trem

[425] *Recriada* não quer dizer que cada um enxerga o que quiser. Não se trata em absoluto de que a expressão seja relativa ao espírito que a contempla, pois isso deriva de um falso problema que ignora a natureza absoluta da consistência. Esta não é uma projeção do sujeito, como o pretende o relativismo, o que anula a natureza da consistência. Afinal, a arte não serve a jogos de representação, como a chamada "arte contemporânea" pretende sempre que declara que o espectador pode ver o que quiser na obra, pouco importa se está retratada uma maçã ou uma girafa. Não se trata, como já vimos, de "ver" alguma coisa; a percepção por si só não é capaz de acessar a expressividade artística. Não importa o que está representado, de modo que esse jogo intelectual não diz respeito ao conteúdo artístico em si. Se ele é funcional na "arte contemporânea", isso deve manifestar apenas uma coisa: a falta de expressividade mesma. Assim, não há consistência, nem emoção, e sua superfície é realmente plana, de modo que, sem raiz virtual, a obra não é digna da arte, sendo apenas uma obra artesanal voltada para a inteligência, e é por isso que se presta a tal funcionamento representacional.

inventou o descarrilamento, etc. No século passado, inventaram a televisão e, com ela, a sua catástrofe: o telespectador. Nunca houve um tipo mais passivo do que este, alheio para tudo o que é grandioso, para quem tudo não passa de entretenimento e distração. Alienado, sobretudo de sua própria duração, sua visão é sem intensidade, nada individua, e é desvinculada do Erotismo vital: o infinito não circula em suas veias. Sua visão meramente ótica, aliás, não é capaz de se converter em visão metafísica, em contato intuitivo e explosões desejantes. O espectador, portanto, é análogo à figura do turista, tal como Deleuze o colocou ao tratar da viagem, partindo da distinção entre a viagem enquanto deslocamento no espaço (*movimento extenso – ação passiva – fato*) e viagem sem sair do lugar (*movimento intenso – paixão ativa – afeto*). A esse respeito, numa passagem que ressoa com o que dissemos do espectador, Beatriz Antunes trata do regime perceptivo em que o turista se move.

> *Sabe-se que as viagens mais intensas são talvez aquelas que nunca saem efetivamente do lugar, uma vez que o imperceptível não encerra forçosamente movimentos aberrantes, embora seja ainda mais radical em sua fluidez. Deslocar-se pode ser até mesmo o contrário de movimentar-se quando, ao invés de uma experimentação, apontam para reconhecimento geográfico ou, no máximo, cultural. As imagens se desenrolam à frente sem modificar o destino, sem coincidir-se com a vida que se faz. Acompanham-se naturalmente por razões subordinadas a interesses de ordem tipicamente social (como se vê na propagação contemporânea do turismo), curiosidades contingentes, e limitam-se ao que está dado no acúmulo existencial de uma região. Tais determinações extensivas estão longe de integrarem coordenadas intensivas: nesse caso, são apenas as paisagens que mudam e não os próprios olhos. Por outro lado, a natureza da música já nos insere imediatamente naquele tipo de viagem não-espacial, direta e fugidia, consistente e dissipativa, causando vivências micromoleculares que, não obstante, ampliam a vida e o pensamento.*[427]

Visão alheia e indiferente, as imagens que se desenrolam em sua percepção não o impactam, não despertam seu erotismo metafísico, não instauram um vitalismo superior – é assim que os turistas costumam viajar, querendo suprir uma curiosidade intelectual analogamente proporcional à fraqueza de seu espírito e colmatar a sua falta de vitalidade com deslocamentos extensivos e distrações variadas. É preciso que não só as paisagens mudem, mas que mudem os próprios olhos num ato de conversão da visão. Isso vale

[426] "*Cada tecnologia produz, provoca, programa um acidente específico. Por exemplo: quando inventaram a estrada de ferro, o que foi que inventaram? Um objeto que permitia que você fosse mais depressa, que le permitia progredir – uma visão à la Julio Verne, positivismo, evolucionismo. Ao mesmo tempo, porém, inventaram a catástrofe ferroviária. A invenção dos barcos foi a invenção dos naufrágios. A invenção da máquina a vapor e da locomotiva foi a invenção de trezentos carros colidindo em cinco minutos. A invenção do avião foi a invenção do desastre aéreo. [...]*", Paul Virilio e Silvere Lotringer, "*Guerra Pura: a militarização do cotidiano*.", p.40.

[427] *Bergson e a criação artística*, p.62.

igualmente para o espectador nos museus – no fim das contas, *o espectador faz turismo com a arte.* Se esse turismo telespectador já era grave, o que dizer desse novo funcionamento propiciado pelas telas do smartphone? Para não dizer mais, trata-se de um duro golpe no corpo profundo, em seu ritmo, sobretudo; o mais banal é alçado à altura do mais sagrado, confundindo-se no sem-fundo de uma esquizofrenia telemática que vicia o sujeito no regime maníaco-compulsivo da infocomunicação. Esse funcionamento viciado só manifesta uma coisa: a *depressão do desejo*. Quanto mais enfraquecidos os corpos e destruída a sua potência rítmica, sua cadência duracional, mais eles se rendem a esses funcionamentos esquizoides.

Enfim, é preciso que fique claro: *o destino da arte é afetivo, mas ela não se destina a um público*. Nesse sentido, ela é mesmo o avesso do circo, cujo espetáculo acrobático e ilusionista tinha por finalidade impressionar o "respeitável público" pela complexidade técnica e pelo alto risco de suas execuções. O circo é, talvez, o precursor da televisão, ou melhor, do público telespectador, pois ele funda uma espécie de visão alheia, entretida e passiva, prestando-se perfeitamente para o interesse geral da cultura e, também, da política[428]. Enquanto domavam os leões, imperceptivelmente estavam domando a visão dos espectadores. Poder-se-ia retrucar, não obstante, que o circo é impactante, pois tudo nele é exótico e impressionante. Ao contrário, esse exotismo é sem erotismo; seus estímulos impressionantes são fundamentalmente não-estéticos – *anestésicos* – e manifestam a fraqueza da visão e a impotência do espírito que, preso à atualidade sensorial, precisa cada vez mais de imagens grandiloquentes, de estímulos megalomaníacos para satisfazer-se, à medida que revolve todas as imagens em uma aura de hábito e cliché, zerando a sua intensidade[429]. É porque o desejo é rarefeito e a visão é cega que se exige o *extremismo* (para não dizer *terrorismo*) do megalomaníaco e do exótico, como se isso fosse da ordem de uma diferença – mas a verdadeira diferença não é "o diferente", e muito menos "o interessante", pois a curiosidade mantém o espírito na esfera subjetiva com finalidades cognitivas. Em outras palavras, a percepção orgânica pede sempre mais estímulos em um

[428] Lembremos da *Panem et Circensis*.

[429] No filme "*Zorba, o Grego*", Zorba se revolta com o homem burguês por ele não se entusiasmar com a visão de um golfinho: "*Que tipo de homem é você que não se espanta com um golfinho?*". Zorba é a encarnação do vital, suas ações são sempre intervenções da Vida, inclusive e sobretudo no fracasso das intenções humanas, na destruição do empreendimento do burguês que termina em dança. Zorba é o corpo por onde a vida passa e exprime seu excesso; é a vida se afirmando apesar dos homens, imposição cósmica que nunca se rende à disposição antropomórfica. *Zorba é a gargalhada que exprime a vergonha que é o homem, e é a dança que exprime a beleza e a inocência da vida.*

progressivo gigantismo, ao passo que é indiferente à sutileza inorgânica e metafísica, a qual supõe espírito. O circo é *anestésico*, ou seja, *inestético*; o "impressionante" é o avesso do impressionismo, assim como o "sensacional" é o avesso da sensação[430]. Por falar em sensacionalismo, o jornalismo também configura o avesso da arte, à medida que seu funcionamento condena o espírito ao atual, ao regime de infocomunicação. Ele também contribuiu amplamente para a formação de um público espectador, de leitores apáticos e, por isso, curiosos, ávidos por informação, sendo propício aos espíritos sem intervalo, às durações sem densidade, enfim, ao sujeito crítico. As notícias são tudo, menos novidades; elas são por definição o que há de mais velho – o *cliché*. O jornalismo produziu mais um agravante: em seu auge (século XIX), ele gerou uma modificação profunda no corpo do espectador, transformando-o em um *crítico* (Iluminismo). Além da avidez por curiosidades e "novidades", ele inventou o leitor crítico. Com o advento dos novos meios de comunicação e dos novos vetores de velocidade, a situação piorou deveras, acompanhando a descentralização do jornalismo e o fortalecimento das novas mídias. A piora se deve ao fortalecimento da *ditadura do atual*, circunscrevendo os corpos na comunicação de maneira nunca antes experimentada pela humanidade. As consequências monstruosas se veem em todas as dimensões da vida humana, e são explícitas a nível político. No regime da internet, a maior bobagem ganha destaque e se justapõe ao mais vital, e o pior é que essa justaposição de conteúdos quaisquer já anula qualquer chance de haver um Encontro, um impacto de natureza estética, pois de nada adianta haver algo grandioso em meio a bobagens, propagandas, opiniões e sandices de toda ordem. E pior: só a profusão caótica e aleatória de imagens quaisquer já bloqueia a possibilidade de um impacto estético. O que nos interessa nesse breve parêntese é que o regime infocomunicativo da internet propicia e fortalece a passividade absoluta de um público espectador não apenas crítico, mas sempre indignado. Apesar do público crítico, os homens eram ainda sujeitos ativos e cidadãos no auge do jornalismo; contemporaneamente, na era do digital, o público consumidor é formado por homens não apenas críticos, mas escandalizados, proliferando seus gritos repetidos de "*Isto é absurdo!*" e atacando a corrupção segundo a exigência apolítica da transparência, como aponta perspicazmente Byung-Chul Han[431]. Como esses corpos poderiam jamais tocar no

[430] Não por acaso, Deleuze distingue a *sensação* do *sensacional*.

[431] "*[...] A transparência que hoje se exige dos políticos é tudo menos uma demanda política. Não se reivindica a transparência para os processos políticos de decisão, nos quais nenhum consumidor está interessado. O imperativo da transparência serve, acima de tudo, para desmascarar ou expor a classe dos políticos, para transformar indivíduos em objeto de escândalo. A reivindicação por transparência pressupõe a posição de um espectador a ser escandalizado. Não é uma demanda de um cidadão engajado, mas de um espectador passivo.*

núcleo artístico? Se a arte é incapaz de tocá-los, é lícito imaginar que, então, nada seria capaz... Com esse corpo não se chega à arte, ainda que por qualquer razão externa se a busque.

Tudo isso para deixar claro que a arte realmente tem destino afetivo, mas disso não se segue que a arte se destine a um público, a um espectador – essa passividade não diz respeito à arte. *A obra de arte não é feita tanto para os homens quanto o é para os deuses, ou melhor, ela é feita para os deuses que há em cada homem*. Por isso, ela é *para todos e para ninguém – para todos*, pois não tem restrições a priori, não exige qualquer distintivo ou condição formal; *para ninguém*, porque é para os deuses que dormitam em nossa pele. Em outro sentido, a obra de arte é *de ninguém para ninguém*, de um não-eu para um não-eu, do criador para o co-criador em um processo afetivo impessoal e metafísico. A obra de arte é *liberação*, ela tem o poder de vitalizar o homem, de reinstalá-lo na abertura, elevando-o sobre sua própria humanidade, despertando os deuses que habitam os interstícios do homem. *A arte exprime esta verdade: é a vida que pensa.*

Temos, por fim, que os espíritos contempladores não formam um público ou uma república de espectadores, pois sua natureza é outra. O contemplador, como dissemos, contrai violentamente, despersonalizando-se a ponto de não sobrar lembrança de um eu-que-contempla. Não há passividade em seu corpo; ao contrário, há a radical atividade inorgânica da intuição. Já o espectador é incapaz de sair de si – *pois não está em si!* Espécie de matéria animada, ou de autômato consciente, é a passividade em pessoa; não contrai – *porque é descontraído!* Trata-se da diferença de natureza entre dois regimes afetivos (*contemplação ativa* x *observação*, *intuição* x *percepção*, *contemplador* x *espectador*, *o Ninguém* x *um certo Alguém*). O regime perceptivo do espectador toca apenas naquilo que a arte tem de *explícito*, não indo além de sua superfície extensa. Por apenas tocar nos caracteres explícitos e nos atributos extrínsecos da obra de arte (*partes extra partes*) sem atingir a continuidade entre estes e a expressão intrínseca, ele discerne apenas a sua atualidade, tomando-a por uma "coisa", e revolve a arte em substratos não-artísticos. Assim, tudo o que não tem relevância artística ganha destaque para o público crítico e espectador – podemos enumerar alguns itens: a biografia do artista, a sua psicologia, a história por trás da composição da obra, a técnica utilizada para a sua confecção, enfim, tudo o que alimente uma gulosa erudição; tudo o que se presta à informação e à comunicação, alimentando a curiosidade intelectual do

A participação ocorre em forma de reclamação e queixa. Povoada por espectadores e consumidores, a sociedade da transparência funda uma democracia de espectadores.", Byung-Chul Han, in "*Psicopolítica*", pp.21-22. Grifo nosso.

espectador ávido para falar sobre arte. Grosso modo, tudo isso parte da ilusão intelectual que encontra por trás da arte algo de não-artístico a servir de suporte, como se a arte em si precisasse de uma justificativa. Essa ilusão aprisiona a arte no Substrato dos substratos, a saber, o substrato do conhecimento, como se a arte devesse servir ao intelecto, não passando de um motivo para o conhecimento intelectual. *Confundem os circuitos artísticos com os círculos do conhecimento. Essa ilusão, aliás, é preciso dizer, não é inocente; ela é absolutamente interessada!* Ora, isso é uma maneira de pacificar a intensidade vital na extensividade do conhecimento, destruindo o conteúdo vital da arte para satisfazer a *exigências não-artísticas e anti-vitais*. Que exigências seriam essas? No fundo, trata-se de *vaidade*. Pois, se é verdade que os corpos fracos não atingem a intensidade estética, eles reduzem a arte à curiosidade, tomando-a como um prolongamento de sua própria fraqueza, como um apêndice de seu próprio organismo. No fim das contas, o excesso artístico deverá caber em sua boca, pois todo conhecimento intelectual tem por finalidade ser exibido como um triunfo, como um troféu a ser ostentado. Enfim, condenar a arte a ser um mero objeto do conhecimento é humanizá-la e confundir a sua natureza, reduzindo a arte à cultura. Socialmente, há muito interesse nessa redução, assim como há interesse nos círculos do conhecimento e de sua essência vaidosa: a sociedade, assim como todo organismo, precisa conservar-se, e para isso constitui uma moral fechada, encerrando o indivíduo nos círculos egoicos da vaidade e do orgulho. *Há um único pressuposto para que esse regime alienado exista: a incapacidade de ser afetado*. Na realidade, não é que não se possa de todo falar sobre uma obra de arte ou sobre a arte em geral, adotando uma solução análoga à de Crátilo ao arrancar fora a língua; *a questão é que a fala tem que estar a serviço de outras forças, tem que ser entusiasmada, tem que carrear um élan de vida e fazer passar um insondável sentido. Ou seja, a fala não pode ser extensiva, indiferente, intelectual, mera função da vaidade que sustenta o regime do conhecimento e da crítica. Ela tem que ser intensa, não falar em nome próprio, e sim, em função de um problema ou de uma emoção, o que converte a fala em silêncio musical, embora seja estrondosa por seu impacto.* Eis como falam os espíritos intuitivos: “sem palavras”; tocam imediatamente na *arte implícita*, ou seja, naquilo que obra de arte contém de eminentemente *artístico*. Por isso, a obra de arte pode se prolongar nos legítimos contempladores, secretando o seu bloco de sensações, suas singularidades expressivas, desdobrando a sua diferença interna em seus corpos, afetando-os, efetuando a vida enquanto processo da diferença, gerando um radical impacto estético; conduzindo-os à despersonalização, à elevação, ao entusiasmo, ao excesso vital.

Ora, de tudo isso resulta o seguinte: de nada adianta simplesmente se colocar diante de uma obra de arte; isso não garante a *ultrapassagem*, operação que consiste em tocar na expressão, em ser tocado por ela num ato de *transfiguração*. Vimos que o que faz uma verdadeira obra de arte é a sua consistência; o que faz aumentar ou diminuir o seu impacto estético é a abertura do espírito, a potência vital de uma duração. Ou seja, *a radical experimentação estética acontece no corte intenso em que se interseccionam a consistência das durações, a saber, a consistência da obra de arte e a consistência do espírito*. De nada adianta estar diante de uma grande obra de arte com um corpo sem aptidão ao vital, com um corpo cuja duração não habita a abertura essencial que instaura o ritmo de uma evolução criadora. É comum entre pessoas o hábito de ir a concertos, óperas, teatros, cinemas e museus apenas para reafirmar a sua identidade burguesa ("Eu amo arte" ou "Eu sou culto"; sempre eu-eu-eu...). É verdade que até esse nicho está sumindo, assim como o modo burguês como um todo, e hoje surgem tatuagens com a inscrição "Eu amo arte" ou "Tudo é arte", o que gera uma disposição ainda mais fatal pelo identitarismo que aprofunda o poder da infocomunicação e perverte o vital. De todo modo, fica evidente que não basta ir ao museu ou ao concerto, que isso em si não guarda nenhuma essencialidade – pode, inclusive, manifestar indiferença. Costuma-se ignorar, pelas razões que expusemos inspirados na lucidez do bergsonismo, a *espessura vital da arte*, a profundidade virtual da obra de arte e a sua densidade afetiva. Espectadores, consumidores e críticos jamais poderão sondar a essência da arte, o seu vitalismo superior. Presos aos dispositivos ora intelectuais (juízos objetivos e transcendentes), ora sensuais (gosto subjetivo e relativo), os espectadores não acessam a diferença artística, razão pela qual é indiferente se estão diante de uma obra de arte, de uma vitrine de loja ou de uma notícia de jornal. Nessa blindagem afetiva, tudo se equivale, só se enxergam diferenças de grau onde há verdadeiras diferenças de natureza, e, na esteira dessa má disposição vital, ganha força a disputa dialética entre formalismo e relativismo, pervertendo a natureza da arte e enredando-a em confusão e falsos problemas. Mas toda dialética é fraca e insuficiente, e mais do que isso – é profundamente danosa. No fundo, as grandes obras de arte sempre instauram uma novidade inalcançável pelos dogmas, hábitos e crenças da crítica, e é por isso que o novo costuma ser menosprezado. Os homens, viciados em suas teorias e juízos, são incapazes de afirmar o novo, mas as obras de arte, como dissemos, não são feitas para os homens e se resguardam na distância absoluta de sua diferença pura – elas invariavelmente instauram o novo. Sua instauração forçará os homens a curvar-se à sua expressão, ainda que demore para sua afirmação vigorar e se tornar incontestável. É, novamente, uma questão de tempo para se constituir a atmosfera artística

no seio da qual se atingirá o impacto da obra de arte, uma vez que, inicialmente, a novidade é sempre desconcertante para o corpo constituído...

> *...or, c'est le miracle de la création artistique. Une oeuvre géniale, qui commence par déconcerter, pourra créer peu à peu par sa seule présence une conception de l'art et une atmosphère artistique qui permettront de la comprendre; elle deviendra alors rétrospectivement géniale: sinon, elle serait restée ce qu'elle était au debut, simplement déconcertante.* [432]

Coube a nós, neste trabalho, tentar desfazer esse nó dialético, o que só é possível, nós sabemos, pela instauração de um sentido que afirma uma terceira via, que implode a dialética sem dela participar. Tentamo-lo, na justa medida de nossa capacidade – nem mais, nem menos. Sabemos que a problemática é densa e seu alcance é vasto, e que este trabalho não faz mais do que lançar algumas sementes, que com o tempo poderão dar, quem sabe, os seus frutos. Fortes ventos vindos do estrangeiro que arrebatam os indivíduos, lembrando-lhes a sensação da liberdade, o frescor do infinito, o ímpeto de criação – não será essa a natureza do impacto filosófico?

[432] *M.R.*, p.75.

3 PARTE III: A CRIAÇÃO FILOSÓFICA

3.1 A pele metafísica / Liberação filosófica



® *Sebastião Salgado*

O mais profundo é a pele.

Antonin Artaud

O filósofo procura ecoar em si a sonoridade total do mundo para, aí então, exteriorizá-la em conceitos.

Nietzsche

É preciso, aqui, procurar ver para ver e não mais para agir. Então o Absoluto se revela muito perto de nós e, até certo ponto, em nós.

Henri Bergson

Não poderíamos deixar de tratar especificamente da criação filosófica, sob pena de legar a este trabalho uma falta essencial, uma vez que ele trata do problema da criação filosoficamente, à luz da metafísica bergsoniana. À filosofia, pois, reservamos este último capítulo, no qual tentaremos engendrar a odisseia filosófica, na continuidade que liga a psicogênese no corpo do filósofo à ontogênese das filosofias. *Quem é o filósofo? Para quem escreve? O que é a filosofia?* – eis uma série de questões a que responderemos com inspiração no bergsonismo. Responderemos, também, ao problema do sentido, e é necessário esclarecermos a noção de *pele metafísica*, tão fundamental para a compreensão dos problemas.

Contudo, comecemos de uma maneira diferente, a saber: com uma pequena provocação. Imaginemos que o leitor seguiu-nos até aqui e que, com um sorriso irônico no canto da boca, se voltasse contra nós, ou melhor, contra a própria filosofia: "*Como pode você, que nunca criou nenhuma obra de arte, escrever a respeito da criação artística? Por que um filósofo deve pensar melhor a esse respeito do que os próprios artistas? Não seriam eles os mais capacitados a versar sobre seu próprio processo de criação? Este trabalho só pode ser ridículo, uma mera verborragia, pois pretende dizer a verdade a respeito da arte, sendo que o autor nem é artista!*" Leitor inteligente! De fato, nunca fizemos arte; mas é também verdade que o leitor nunca sondou a filosofia.... Trata-se de uma má compreensão do que seja a filosofia, a que ela se destina, qual o procedimento do filósofo, enfim, à natureza de um conceito. E ele aqui nos interrompe uma vez mais: "*Justamente, como pode um filósofo querer dizer o que é real e o que não é, se ele não tem como provar, prestar contas ou ao menos dar evidências de suas descobertas? Como pode um filósofo tratar de problemas a que só um deus poderia responder adequadamente? Com base em quê o filósofo decide o que é vital e o que não é, fundamenta as suas "diferenças de natureza", opera as suas distinções, inventa seus conceitos? A filosofia só pode ser um mero jogo de palavras, um sistema intelectual completamente arbitrário que nasce da imaginação e da inteligência de um indivíduo ocioso e engenhoso, para não dizer vaidoso. Os filósofos são ingênuos: a metafísica é impossível – tudo não passa de retórica, passatempo de indivíduos solitários sem utilidade alguma para a sociedade, sem valor algum para a humanidade!*" Não é por qualquer ranço dialético que criamos este leitor hipotético; criamo-lo para representar a noção que a DOXA se faz da FILOSOFIA, ou seja, para escancarar a incompreensão natural vigente no senso comum a respeito da filosofia. Não responderemos dialeticamente ao leitor hipotético que inventamos; ao contrário, responderemos indiretamente pela instauração mesma dos sentidos que permeiam a filosofia, tratando-a

como um processo vital e criador. Afinal, "[...] ou não há filosofia possível e todo conhecimento das coisas é um conhecimento prático orientado na direção do proveito a extrair delas, ou filosofar consiste em se colocar no próprio objeto por um esforço de intuição."[433] Uma vez afirmando a filosofia e tendo colocado o seu sentido vital, teremos desviado das armadilhas dialéticas da opinião e reencontrado a consistência filosófica. Poucos atingem o verdadeiro alcance da filosofia, pois são poucos os que têm a latitude intuitiva e a coragem necessárias para afirmá-la radicalmente, ela sendo tão impopular, tão inativa e praticamente inútil, e tão violenta por sua rascante lucidez. *A filosofia é a máxima resistência à socialização do pensamento*, ou seja, ao cliché, à opinião, ao homem inteligente[434] e, no limite, ao *homo loquax*[435]. É preciso uma boa dose de distância metafísica, de solitude e silêncio intensos para poder digeri-la e, sobretudo, para encarná-la e fazê-la proliferar.

Todas as coisas e os seres existentes, antes de serem determinados em tais ou quais indivíduos pertencentes a tais ou quais gêneros e espécies, são imediatamente durações. Nos dados imediatos, tudo está mergulhado em indeterminação – antes de sermos homens, somos durações. Cada duração tem uma maneira de fluir, um ritmo próprio segundo o qual todas as coisas se escandem. De acordo com esse ritmo, o Todo produz secreções qualitativas ao modo de uma expressão, transfundindo-se com nossa intimidade cósmica. Há uma solidariedade entre o todo do Cosmos e o todo dos microcosmos que nele flutuam. É que o todo do Cosmos é Tempo, e cada microcosmo em sua imanência é uma duração. Entre as durações há, portanto, *afinidade vital*, porque todas são massas compactas de Tempo em diferentes vibrações ou tensões. Lembremos, todavia, que as durações assumem diferentes graus de tensão, de modo que certos fluxos guardam afinidade rítmica – suas vibrações são *compatíveis*[436]. Até mesmo entre extremos, como entre a poeira em baixo da unha e uma obra de arte há alguma afinidade, embora mínima, na medida em que ambas duram – nada

---

[433] *P.M.*, p.207.

[434] "[...] Mas não, entende-se que o homem inteligente é, aqui, um homem competente. É contra isso que protestamos primeiro. Colocamos muito alto a inteligência. Mas temos em medíocre estima o "homem inteligente", hábil em falar verossimilmente de todas as coisas. Hábil em falar, pronto a criticar. [...]" Ibidem. p.93.

[435] "[...] O único que nos seja antipático é o Homo loquax, cujo pensamento, quando ele pensa, é apenas uma reflexão sobre sua palavra.", Ibidem, p.95.

[436] *Compatíveis* = *com-pathos* = participam do mesmo pathos.

escapa à imanência do Tempo[437]. Porém, a poeira e a obra de arte se encontram nos extremos opostos e exprimem naturezas diferentes, pois a primeira está no limiar do Tempo e da matéria, enquanto a segunda está no coração do Tempo. Em que isso implica? *Isso implica em que a obra de arte retém em diferença interna infinitamente mais do que a poeira contém em diferença externa*. Assim, a poeira tende à ordem quantitativa, enquanto a obra de arte é qualidade pura[438]. Isso não impede, porém, que um espírito contraia uma dança de poeira iluminada por um facho de luz e a experimente esteticamente, entrevendo em meio ao seu movimento alheio e extenso um movimento intenso e sugestivo, um todo virtual que encarna uma pura consciência, digo, consistência; ou como se nela apreendesse, sem metáfora alguma, o grande baile do universo, a tragicidade do tempo ou a comédia humana, e simpaticamente se irmanasse ao movimento, ampliando-se para além de sua individualidade. É que a poeira não existe isoladamente e ela é solidária ao Todo aberto, de modo que pode ser contraída de maneira mais intensa em outra duração mais tensa. Ora, é o homem que tem em sua duração a potência da contemplação ativa; ele é capaz de todos os frenesis, em sua duração infinitas durações podem fluir, refluir, ressoar – ele é uma espécie de germe de Cinema incutido na Natureza. Pois bem, o próprio homem oscila entre os graus de tensão, de modo que ele ora se aproxima virtualmente da poeira (matéria), ora da obra de arte (espírito)[439]. Ora, não é de espantar, portanto, que o homem participe dos sentidos vitais em todos os níveis possíveis, podendo transitar entre o mineral, o vegetal, o animal e o divino. Afinal, "*[...] A matéria e a vida que preenchem o mundo estão igualmente em nós; as forças que trabalham em todas as coisas, sentimo-las em nós; seja lá qual for a essência*

[437] Note-se a diferença em relação à metafísica platônica, na qual a lama ou a sujeira são da ordem de um simulacro, ou seja, não têm correlato ideal, não são inteligíveis. São matéria pura, sem afinidade alguma com as Ideias. No bergsonismo não há tal coisa como a matéria pura, pois nada escapa à imanência do Tempo; o que há são coisas que tendem à matéria pura e que se encontram no limiar entre o tempo e a matéria. Bergsonismo e platonismo parecem inversões completas, apesar de eventuais semelhanças já apontadas por comentadores. Trata-se de duas concepções invertidas do tempo.

[438] Não há matéria pura, a poeira está no limiar e, portanto, ainda comporta alguma qualidade, ainda que mínima. Por outro lado, a obra de arte pode ser dita *puramente qualitativa* ainda que contenha matéria, pois, como vimos, esta muda de natureza no interior da obra de arte, tornando-se expressiva. De fato, a obra de arte é um misto de espírito e matéria; de direito, ela é puramente espiritual (*duração pura*).

[439] "*[...] Assim como o menor grão de poeira é solidário de nosso sistema solar inteiro, arrastado com ele nesse movimento indiviso de descida que é a própria materialidade, assim também todos os seres organizados, do mais humilde ao mais elevado, desde as primeiras origens da vida até os tempos em que estamos, e em todos os lugares bem como em todos os tempos, não fazem mais que tornarem perceptível pelos sentidos uma impulsão única, inversa do movimento da matéria e, em si mesma, indivisível. Todos os vivos se tocam e cedem ao mesmo formidável impulso. O animal encontra seu ponto de apoio na planta, o homem cavalga na animalidade e a humanidade inteira, no espaço e no tempo, é um imenso exército que galopa ao lado de cada um de nós, na nossa frente e atrás de nós, numa carga contagiante, capaz de pulverizar todas as resistências e franquear muitos obstáculos, talvez mesmo a morte*.", *E.C.*, p.293.

íntima daquilo que é e daquilo que se faz, somos parte disso."[440] Nós participamos, pois, dos diversos ritmos de duração através da intuição, pela qual podemos "*[...] afirmar a existência de objetos inferiores e superiores a nós ainda que, num certo sentido, interiores a nós, fazê-los coexistir uns com os outros sem dificuldade*."[441] Já insistimos que é a partir da nossa duração que atingimos as outras durações, ou seja, é nos colocando no plano dos dados imediatos, sendo que a única maneira de atingi-lo é pela intuição. É por isso que outros objetos são *interiores a nós,* à medida que são integrados ao ritmo de nossa duração. É porque somos interiores ao mesmo Todo, e sendo a duração do homem apropriada ao Todo aberto, que as outras durações são interiores a nós.

> A intuição de nossa duração, bem longe de nos deixar suspensos no vazio como o faria a pura análise, nos põe em contato com toda uma continuidade de durações que nos cabe procurar seguir, quer para baixo, quer para o alto: em ambos os casos podemos nos dilatar indefinidamente por um esforço cada vez mais violento, em ambos os casos nos transcendemos a nós mesmos. [442].

Assim, atingimos intuitivamente ora o infra-humano, ora o sobre-humano, e em todo caso nos dilatamos, ultrapassando nossa habitual humanidade. Ora descemos ao material, ora nos elevamos ao espiritual, sendo que a intuição "[...] se move entre esses dois limites extremos e esse movimento é a própria metafísica."[443] Por outro lado, se nos fecharmos em uma crosta social espessa e não conseguirmos ultrapassá-la rumo à intimidade mais imediata de nossa duração, à nossa interioridade cósmica, não seremos capazes de nos misturar às outras durações e cairemos no grau máximo de indiferença e apatia. O circuito afetivo superior se dá no plano puramente qualitativo dos dados imediatos, circulação de sentidos imediatamente estéticos dos quais participamos por sob as várias camadas superpostas do mundo que nos determinam enquanto sujeitos ativos. Essa intimidade cósmica que instaura um afluxo entre nossa duração e as outras é precisamente o que constitui o *caráter metafísico de nossa pele,* espécie de *superfície interior de ressonâncias infinitas*. A pele metafísica é a impessoalidade de nossa duração – *persona* –, que recobre o universo dotando-o de uma tonalidade, uma coloração afetiva própria, única e singular,

[440] *P.M.*, pp.143-144.

[441] *Ibidem.* p.214.

[442] *Ibidem*. p.217.

[443] *Ibidem*.

compreendendo em seu ritmo os diversos ritmos superiores e inferiores a nós, escandindo-os segundo o seu próprio grau de tensão. É apenas por nossa pele impessoal que nos apaixonamos, é ela o manto das emoções que se acumulam em nossa superfície profunda e inclinam nosso espírito ao vital, instaurando o crivo tão único de uma emoção fundamental. Esta exprime o foco genético de nossa personalidade como um todo, relevo musical que segue as curvaturas dessa íntima emoção. É também por nossa pele metafísica que entramos em ressonância com outras durações, outros ritmos de vida, ora mais concentrados e intensos, ora mais difusos e extensos. Quanto mais intuitivos somos, mais atravessamos diversos tons vitais, mais acumulamos texturas de pele; pele sobre pele, imanência espessa de uma superfície que acumula profundidades. Nem é preciso dizer que é pela intuição que aprofundamos a pele, e já vimos a relação entre intuição e emoção. Ora, *é por excesso de pele que tocamos em sentidos insensíveis que circulam nas zonas insondáveis da experiência*, pois podemos atingir nela suas diferentes alturas; em um só e mesmo fato, suas diferentes *perspectivas*[444]. Essa perspectiva é gerada por um ato de contração de acordo com o tom em que nossa duração se coloca, o que a distingue dos pontos de vista humanizados que mantêm a experiência comprimida dentro dos limites estreitos da moralidade e da utilidade (*subjetividade*). É por essa perspectiva instaurada que nos inserimos nos sentidos moventes, desbloqueando a proliferação qualitativa dos afetos. *É aprofundando a nossa própria duração que depuramos os sentidos que atravessam as outras durações*. A propósito, como discernimos entre os movimentos? Como nos inserimos nos sentidos e deles nos apropriamos? Como podemos depurar a direção intrínseca de um ato e avaliar a sua vitalidade? De onde extraímos as afinidades que temos com os outros seres, pessoas, coisas, movimentos, enfim, com as outras durações?

Trata-se do problema do sentido e de suas implicações[445]. Em uma passagem instigante de seu livro, Lapoujade explora essa problemática e estabelece uma distinção entre *simpatia* e *intuição*, que muitas vezes são tomadas como sinônimas no bergsonismo[446],

---

[444] Beatriz Antunes dá uma boa definição de perspectiva: "*[...] A perspectiva é um aspecto, ou melhor, uma redução do todo sem subtração das partes, que o inclina em alguma direção de acordo com a tonalidade imposta*.", in *Bergson e a criação artística*, pp.177-178. Lapoujade trata do perspectivismo bergsoniano. "*[...] O perspectivismo de Bergson não tem então nada de relativista, já que, pelo contrário, ele permite atingir um conhecimento absoluto*.", in *Potências do Tempo*, pp.118-119.

[445] Diz Lapoujade: "*[...] Matéria e Memória é um livro inteiramente dedicado à questão do sentido, do mesmo modo que as tentativas contemporâneas de Frege, Husserl ou Meinong*." *Ibidem*. p.81.

[446] E, de fato, muitas vezes o próprio Bergson utiliza indistintamente uma e outra como sinônimas absolutas. Mas a distinção que Lapoujade estabelece tem pertinência para o problema do sentido no bergsonismo (*Cf.* cap.2). Aliás, a noção de raciocínio por analogia é tomada de empréstimo a Bergson, pois este a utiliza em

e propõe a noção de *raciocínio por analogia* para as operações *interpretativas* ou *avaliadoras* do espírito[447]. Segundo Lapoujade, faz parte da operação da intuição a apreensão de uma realidade como duração, enquanto a operação da simpatia consiste na apreensão de uma intenção interior a essa duração[448]. Inclusive em relação à matéria, pois o espírito só pode apreender na matéria a sua espiritualidade, ou seja, a sua realidade movente e indivisa. O espírito só simpatiza com a matéria ao apreendê-la não como coisa, mas como movimento, de modo que o todo da matéria e da extensão configura uma consciência. Diz Bergson: "*Colocamos a consciência no fundo das coisas pelo fato de que atribuímos a elas um tempo que dura*."[449] Ora, o espírito da matéria é a sua duração, e é esta que apreendemos pela intuição, ao mesmo tempo em que apreendemos a sua direção por um ato de projeção analógica de nossa própria duração. De alguma maneira, e veremos como, nós encontramos o ritmo de uma duração no interior de nós mesmos, uma vez que o espírito oscila entre os diferentes níveis de realidade, de modo que encontramos no interior de nossa duração várias direções como *o vital, o espiritual, o material,* etc. É como se alinhássemos as coisas de acordo com os níveis do espírito em que nos situamos, depreendendo a sua altura em função da nossa (*simpatia*[450]). Por exemplo, se nossa duração está distendida na planície de ação, as coisas voltarão para nós a sua face útil, retraindo ou recalcando a sua *expressividade* (a sua dimensão imediatamente qualitativa) por sob a luz ofuscante de nossa atividade. Porém, se nos situamos em outro tom mental, as coisas liberam uma expressividade insuspeita, e por um esforço de atenção podemos atingir o sentido em que estão mergulhadas. O espírito, portanto, submete os objetos a uma espécie de ***apuração tonal***, discernindo incessantemente a altura ou o tom de cada coisa e apreendendo a sua *intenção*, a sua *consciência*, de acordo com o grau de tensão do espírito e consequentemente no tom em que ele se coloca. Nas

---

várias passagens marginais ao longo de sua obra, embora não dê a ela primazia suficiente a ponto de tratá-la individualmente.

[447] *Interpretação*, aqui, não deve ser tomada em sentido hermenêutico, ou como um momento analítico do processo de intelecção; e sim, em sentido próximo ao de Nietzsche ("*são as forças que interpretam*"), como *apropriação*. A questão consiste em: "*como interpretamos os movimentos?"* e se prolonga imediatamente nesta outra: "*como nos inserimos nos movimentos?*" (perspectivismo). *Avaliação* tampouco concerne à produção de juízos morais (subsunção na Ideia de Bem), mas ao princípio de *discernimento* ou de *seletividade* do espírito.

[448] *Ibidem*. p.63.

[449] *D.I.* , p.62 apud Lapoujade. *Ibidem*, p.66.

[450] A noção de *simpatia* em Bergson não é equivalente àquilo que se compreende normalmente, se bem que o que chamamos ordinariamente de "simpatia" está compreendido na noção bergsoniana. Veremos a seguir em que consiste o ato de simpatia.

atividades que envolvem trabalho intelectual (reconhecimento atento, intelecção de uma conversa, etc.), deve-se estabelecer uma *simetria* entre o objeto e o tom mental correspondente para atinar com a sua intenção[451]. Ou, mais precisamente, uma simetria entre o nível do sentido e o nível do espírito que o contrai. Assim, a intuição envolve o objeto exterior em um *objeto virtual* que o recobre e determina o seu sentido[452]. "[...] Realiza-se assim o trabalho analógico propriamente dito. O que é o objeto virtual situado atrás do objeto senão, na realidade, seu sujeito virtual, ou seja, sua "consciência", ou sua "intenção", sua "direção"? [453] Esse procedimento de apuração tonal consiste em uma ***sintonização*** ou uma ***sincronização*** do espírito com o ritmo do objeto, ou melhor, da duração contraente com a duração contraída.[454] A simpatia é responsável pelo raciocínio analógico, por essa ***ressonância tonal*** entre as durações que instaura uma *comunidade espiritual* entre elas, uma *sincronia*.

Antes de tudo, é preciso chamar a atenção para esta noção de analogia, pois, neste caso, ela nada tem a ver com a analogia clássica. Notemos que o *raciocínio por analogia* não é um procedimento racional, e por isso podemos chamá-lo de *analogia dinâmica*. Já a analogia clássica é de natureza racional, pois parte da generalidade e busca estabelecer uma semelhança entre termos que diferem, razão pela qual projeta um equilíbrio irreal, uma falsa proporção entre os seus objetos. A analogia bergsoniana é, no entanto, inversa, pois ela se baseia em movimentos, e não em termos fixos – ela se dá entre tendências[455]. Aliás, ela só pode ser feita entre nossos próprios movimentos interiores e os movimentos do universo em geral, pois tudo é feito da mesma substância – *Tempo* – e atravessado pelas mesmas tendências – *duração e extensão*[456]. Ora, como as tendências que atravessam e constituem

[451] "Essa busca de simetria consiste, de fato, em ir na direção de uma intenção situada "atrás" do objeto exterior, para constituir sua interioridade. Mas esse trabalho analógico é ainda precedido pelo conjunto dos atos intuitivos que escorregam verticalmente, se podemos dizer assim, para determinar a que "altura" deve ser estabelecida a simetria [...]" *Ibidem*. p.81. Sobre essa "simetria" no processo de reconhecimento atento no limiar entre a ação e a memória, cf. *M.M.*, pp.133-134.

[452] *M.M.*, p.151. Esse objeto virtual, no caso, é a lembrança pura. Nuançaremos adiante a relação entre memória e sentido no bergsonismo, pois ela tem uma articulação sinuosa.

[453] Lapoujade, *Potências do Tempo*, p.81.

[454] "É verdade que não existe, em Bergson, uma harmonia preestabelecida, mas há uma sincronização que está sempre se fazendo – ou se desfazendo – entre ritmos de duração distintos [...]". *Ibidem.* p.84.

[455] "Em Bergson, só há analogia entre movimentos ou tendências.", *Ibidem*. p.69.

[456] Bergson diz em *Mélanges*: "Ora, um dos objetivos de A Evolução Criadora é mostrar que o Todo é, pelo contrário, da mesma natureza do 'eu', e que o apreendemos através de um aprofundamento cada vez mais completo de si mesmo.", p.774, apud Lapoujade, *Potências do Tempo*, p.71.

todas as durações são as mesmas, elas são passíveis de analogia. Pela intuição, descobrimo-nos duração (descoberta de nossa interioridade cósmica); pela simpatia, depuramos nas outras durações os conteúdos vitais (sentidos, direções, tendências) de nossa própria. "*A analogia estabelece-se sempre dinamicamente entre nossas próprias tendências, percebidas intuitivamente, e as do universo (social, vital, material, etc.), projetivamente concluídas. Somos análogos ao universo (intuição); inversamente, o universo é análogo a nós (simpatia) [...]*"[457] Porém, essa analogia não visa a buscar uma semelhança exterior entre relações – o que manteria a diferença no exterior de si, ou seja, genérica –, mas uma *comunicação interior entre tendências ou movimentos*, de modo a atingir a sua diferença interna. Assim, a Ideia deixa de ser exterior aos termos que ela coloca em série e passa, na analogia dinâmica, a constituir a sua interioridade sob a forma de uma *direção* segundo a qual os termos se orientam espiritualmente[458]. Guardemo-nos de ver no ato de simpatia a projeção de nossa subjetividade ou nossa psicologia de maneira que a vida não passasse do reflexo espelhado do Ego ("*consciência diminuída*"). Ao contrário, o que projetamos é a nossa interioridade a-subjetiva ou cósmica ("*consciência ampla*" ou "*supraconsciência*").

> Ela [a simpatia bergsoniana] consiste em encontrar o que existe de "espírito" ou de "consciência" no interior de uma realidade dada, determinando assim o que ela tem de comum conosco. Mas isso só é possível porque a intuição determinou previamente aquilo que temos em comum com ela. Na realidade, a primazia é atribuída à alteridade, ao dessemelhante: é porque o outro – o não humano – está em nós que podemos encontrá-lo no exterior sob a forma de consciência ou de intenção. Aquilo que projetamos é nossa própria alteridade. [...] De tal modo que a analogia parece ir de um outro (em nós) a um outro (fora de nós) para situá-los em um plano comum."[459]

Não há, portanto, nenhum grau de antropomorfismo nessa projeção, pois ela é impessoal.

---

[457] *Ibidem*.

[458] *Ibidem*. p.70.

[459] *Ibidem*. p.74. Lapoujade trata como "alteridade interior" aquilo que nós chamamos de *interioridade cósmica*. Não somos muito afeitos ao termo "*alteridade*" pois ele guarda o ranço da negatividade dialética, que desemboca na noção de "Outro" na psicologia. Entendemos, no entanto, que Lapoujade faz a ressalva de que "*[...] no fundo do homem não existe nada de humano*" (p.72), de modo que, apesar da divergência dos termos, o sentido coincide com o nosso, sem prejuízo. De todo modo, como já nos exprimimos anteriormente neste trabalho (a saber, no capítulo 6, "*Consistência*"), o que a duração exprime não é a sua alteridade – o que implicaria o seu negativo -, mas a sua própria diferença interna, absolutamente positiva. O mesmo vale para o termo utilizado "dessemelhante", pois este é uma maneira negativa de exprimir a Diferença, ainda no seio de uma comparação entre termos que diferem; mais precisamente, é o negativo de sua semelhança. Em suma, preferimos, dizer que o ato de simpatia projeta a nossa diferença interna, ou seja, não a nossa identidade e nem, tampouco, o nosso "dessemelhante" ou o "Outro" em nós, o negativo da nossa identidade ("*alteridade*").

> Não é o universo que é dotado de uma memória, de uma consciência humana, de um movimento, mesmo alterados; pelo contrário, é o homem que, graças à intuição, entra em "contato" com os movimentos, as memórias, as consciências não humanas que estão no fundo dele. No fundo do homem não existe nada de humano. É porque a intuição atinge as tendências não humanas no homem que ela pode, reciprocamente, dar a impressão de humanizar o não humano. Mas, convém repetir, foi preciso primeiramente que ela fosse buscar no fundo do homem as tendências não humanas que o constituem.[460]

Aliás, diga-se logo, o *inumano* não diz respeito aos seres e elementos não-humanos; *inumano* é o devir próprio do homem, de modo que *o homem apenas, e nenhum outro animal, atinge o inumano* ao expandir-se para além de sua humanidade, ao entrar em devir (**e-moção*). O inumano concerne, pois, à totalidade da experiência para além de suas reduções psicoativas ou subjetivas – *uma mesma experiência comporta diversas totalidades virtuais, pois cada circuito de sentido encerra um todo, e há vários graus de profundidade*. A propósito, Bergson nos diz que é essa a dimensão que o metafísico aprofunda experimentalmente[461]. Em suma, o inumano é uma altura da experiência, um nível de realidade, um plano de consciência que extrapola a inflexão humana e coincide com uma divina supraconsciência.

Enfim, já deixamos claro que a simpatia ou o raciocínio por analogia não projeta ao redor nossa interioridade subjetiva, e sim, nossa *interioridade cósmica*. Chamamo-la assim neste trabalho[462] porque queríamos evidenciar desde cedo que não há uma cisão entre a nossa interioridade e a exterioridade do mundo, e que há continuidade indiscernível da perspectiva do espírito entre o interior e o exterior. É por isso que Lapoujade pode dizer que *não há mundo exterior pré-existente, assim como não há mundo interior constituinte*[463]. Assim, se se quiser preservar materialmente a divisão interior (alma/consciência) x exterior (mundo), é preciso atinar com que interior e exterior são duas tendências (tensão x extensão) que se efetuam nos dois lados da cisão. Isso quer dizer que o exterior está em nosso íntimo –

---

[460] *Ibidem*. p.72.

[461] "*[...] Nesse sentido, a metafísica nada tem em comum com uma generalização da experiência e, não obstante, poderia definir-se como a experiência integral*.", *P.M.*, p.234.

[462] A saber, no capítulo 4.

[463] *Potências do Tempo*, p.76. Lapoujade percebeu bem esta característica: "[...] O "em si" não designa mais aquilo pelo qual as coisas nunca serão "para nós", mas, pelo contrário, aquilo pelo qual elas também estão em nós. É em nós que elas ainda estão em si, mesmo tendo que sair dos limites da subjetividade. Sabemos o seguinte: interior e exterior não deveriam designar mundos pré-existentes, mas tendências divergentes – tensão e extensão – que se exercem nos dois "mundos". A ontologia se desloca dos mundos constituídos para suas fontes constituintes." *Ibidem*. p.77.

pois nós somos atravessados pelos mesmos estratos e tendências que o mundo –, e que o nosso interior recobre o universo – pois o real é contraído segundo os graus de tensão distintos da duração e do respectivo tom vital em que o espírito se coloca. *Há, portanto, uma continuidade indiscernível entre o exterior em nós e o interior fora de nós – eis a razão precisamente do caráter cósmico de nossa intimidade, do caráter impessoal de nossa duração (persona); eis o caráter metafísico de nossa pele*.

É preciso fazer uma observação: a simpatia e o raciocínio por analogia não se restringem aos fenômenos que engajam a inteligência, como nos fenômenos de reconhecimento atento, na interpretação de um discurso, na leitura de um livro, no ato de prestar atenção, etc. Na realidade, vale para o problema do sentido como um todo e, no fundo, o problema do sentido compreende os fenômenos de trabalho intelectivo. É preciso não confundir, no entanto, o problema do sentido como um todo com as particularidades do sentido nas situações em que ele, simples, enseja trabalho intelectual complexo. Precisamos, pois, discernir essas situações para colocar o problema do sentido radicalmente, e em suas diferentes dimensões, a saber: a *sondagem* e a *inserção*. A primeira diz respeito ao sentido onde este exige intelecto, enquanto a segunda diz respeito ao sentido mais amplamente onde prescinde do intelecto, ainda que possivelmente o mobilize. No fundo, mesmo o processo de sondagem se prolonga em inserção, pois, ao interpretarmos algo, visamos a uma inserção no sentido através da instauração de uma perspectiva. De todo modo, ambas as dimensões, intelectual e não-intelectual implicam na ***apreensão*** do sentido, apreensão que já é uma ***apropriação***. É bem verdade que não somos nós que fundamos os movimentos, mas nós nos apropriamos deles *como se* de alguma maneira eles fossem refundados em nós, como veremos ao tratarmos da música. Enfim, estamos na iminência de uma semiótica, mas ainda imersos em um vitalismo.

Acredita-se demais na linguagem como meio de conhecimento e no cérebro como órgão de representação. Não à toa, a linguística se agencia muito bem com a neurociência. Ambas acreditam dar conta do problema do sentido, acreditando-o como propriedade das palavras e tratando o cérebro como o molde de intelecção e de recognição no qual as palavras vêm se inserir. Assim, o sentido seria nada mais que linguístico ou cerebral. Não é de espantar que as ciências o concebam assim, pois elas, materialistas, "*pensam fora da duração*". Intelectualmente, toma-se o sentido movente pelo seu rastro espacial, confundindo-o com as palavras (*significado*). Assim, nosso cérebro armazenaria as lembranças das palavras e, a cada vez que uma palavra fosse enunciada, ele instantaneamente a reconheceria e uniria o estímulo sonoro ao seu respectivo significado.

Pela justaposição das palavras, o cérebro acrescentaria lado a lado um aglomerado de significações que, somadas umas às outras, equivaleriam a um sentido. O sentido seria, portanto, uma ordem de representações por cuja intelecção o cérebro seria responsável; não seria mais que um subproduto cerebral e fantasmagórico. Mas o sentido é um movimento absoluto, e *a vida do espírito transborda a vida cerebral*, como *a sinfonia ultrapassa por todo lado os movimentos que a compassam*[464]. Não vamos retomar a complexidade com que Bergson denuncia os vícios intelectuais da ciência como um todo, apenas queremos denunciar o caráter atomista da concepção linguística e neurocientista do sentido, que, diga-se logo, confunde sentido com significado.

Nada mais distante do bergsonismo[465]. Por ora, já sabemos que a inteligência é incapaz de pensar o movimento, sob pena de perverter a sua natureza, submetendo-o a um substrato espacial que o torne, a custo de sua mobilidade, inteligível. Mas o sentido é o quê, se não é a mobilidade mesma? Se partíssemos da materialidade das palavras e das frases, se as decompuséssemos, isolando-as uma a uma, para depois reconstruir artificialmente o sentido como um efeito fantasmagórico, esse sentido seria deturpado e, além do mais, no lugar de ser literalmente *sentido*, ele seria apenas *representado* em pensamento. "*[...] A verdade é que, acima da palavra e acima da frase, há algo bem mais simples que uma frase e mesmo que uma palavra: o sentido, que é menos uma coisa pensada do que um movimento de pensamento, menos um movimento que uma direção*."[466] O sentido não é uma coisa ou uma coisa pensada, pois ele não é extenso, e tampouco estático; o sentido é um *movimento de pensamento* e, por isso mesmo, é uma *direção*. Com isso, Bergson quer dizer que o sentido é um ***movimento virtual***, mais do que um movimento extenso. Quando ouvimos uma fala, não podemos nos restringir à sua atualidade, senão não atingiremos o todo do sentido e

[464] *E.E.*, p.47. O cérebro não é "*[...] o órgão de pensamento, nem de sentimento, nem de consciência; mas faz com que consciência, sentimento e pensamento permaneçam tensionados para a vida real e, consequentemente, capazes de ação eficaz. Digamos, se me permitem, que o cérebro é o órgão da atenção à vida.*" *Ibidem.*

[465] "[...] Muito diferente é a intelecção autêntica. Consiste num movimento do espírito que vai e vem entre as percepções ou as imagens, por um lado, e sua significação, pelo outro. Qual é a direção essencial desse movimento? Seria de crer que partimos aqui das imagens para remontar à sua significação, visto que são imagens que são dadas inicialmente e que "compreender" consiste, em suma, em interpretar percepções ou imagens. Quer se trata de acompanhar uma demonstração, de ler um livro, de ouvir um discurso, sempre são percepções ou imagens que são apresentadas à inteligência para que as traduza em relações, como se ela devesse ir do concreto para o abstrato. Mas isso é apenas uma aparência, e é fácil ver que na realidade o espírito faz o inverso no trabalho de interpretação." *Ibidem.* p.169 . Grifo nosso. Veremos como.

[466] *P.M.*, p.139.

ficaremos apenas com a materialidade de suas partes justapostas, com palavras dispersas[467]. Precisamos, por um esforço, atingir o todo virtual do sentido, a mobilidade que arrasta as palavras, de modo que

> [...] quando ouvimos uma frase não nos preocupamos em prestar atenção às palavras tomadas isoladamente: é o sentido do todo que nos interessa; desde o início, reconstruímos esse sentido hipoteticamente; lançamos nosso espírito numa certa direção geral, sujeitando-nos a mudar diversamente essa direção à medida que a frase, desenrolando-se, impelir nossa atenção num sentido ou num outro.[468]

É preciso, portanto, que nos coloquemos de saída no elemento do sentido, caso contrário, não atinaremos com a direção intrínseca de um pensamento, direção esta que muda incessantemente e cujas curvaturas temos que acompanhar. Digamos que estamos em uma conversa e alguém nos dirige a palavra – o que escutamos são palavras justapostas? A nível explícito, sim – apenas palavras justapostas, cada uma contendo em princípio um significado convencional passível de ser verificado em qualquer dicionário. Mas se não atravesso a fachada explícita de um discurso, não há dúvida de que não atingirei o seu sentido, e, se porventura me prender a certas palavras, vou no máximo fazer uma associação entre os significados que pescar aqui e ali e colmatar o lapso do sentido com retalhos de significados em uma reconstrução mal acabada. Para atingir o sentido, naturalmente implícito e imediato, é preciso penetrar através da camada explícita das palavras e atingir as suas *entrelinhas*. Claro que, para tanto, as palavras são determinantes e necessárias, pois elas são espécies de janelas para o sentido que, como um sopro, desencadeia as palavras em efeito-dominó. É preciso que a complexidade do discurso siga a simplicidade do sentido.

> Essencialmente descontínua, já que procede por palavras justapostas, a fala limita-se a assinalar, a intervalos regulares, as principais etapas do movimento do pensamento. Por isso compreenderei sua fala se eu partir de um pensamento análogo ao seu para acompanhar-lhe as sinuosidades com o auxílio de imagens verbais destinadas, à maneira de letreiros, a mostrar-me de tempos em tempos o caminho. Mas não a compreenderei jamais se partir das próprias imagens verbais, porque entre duas imagens verbais consecutivas há um intervalo que nenhuma

[467] "Como conceber, aliás, que a interpretação fosse possível se realmente avançássemos das palavras para as ideias? As palavras de uma frase não têm um sentido absoluto. Cada uma delas adota uma nuance de significação específica do que a precede e do que a segue. Nem todas as palavras de uma frase são capazes, tampouco, de evocar uma imagem ou uma ideia independentes. Muitas delas expressam relações, e expressam-nas apenas por seu lugar no conjunto e por sua ligação com as outras palavras da frase. Uma inteligência que fosse incessantemente da palavra para a ideia estaria sempre enredada e, por assim dizer, errante. [...]", *E.E.*, pp.171-172 . Grifo nosso.

[468] *Ibidem.* p.146. Compreenderemos adiante o que Bergson quer dizer com essa "reconstrução hipotética do sentido", pois ela nada tem a ver com a reconstrução artificial e estática do sentido pela inteligência.

> representação concreta conseguiria preencher. As imagens, com efeito, serão sempre coisas, e o pensamento é um movimento.[469]

Temos, pois, que o ouvinte precisa se colocar de saída no sentido movente para, aí sim, projetar um movimento de pensamento *análogo* ao do locutor e atinar com as sinuosidades do sentido[470]. Eis aí a introdução do raciocínio por analogia, que projeta através de nossa pele impessoal a disposição mental do locutor e, assim, o sentido do seu pensamento. Trata-se de um processo de *sondagem*, uma vez que queremos sondar a direção precisa do sentido. Como se opera essa sondagem? Ela supõe uma sintonização com as curvas do pensamento movente, ou seja, que o espírito se coloque em um nível análogo ao do locutor de modo a encontrar uma *simetria* entre os tons dos espíritos[471]. Para depurar a direção intrínseca às palavras, o sentido em que elas estão afundadas e do qual elas foram extraídas, projetamos a nossa pele impessoal, de modo a discernir a altura e o tom em que as palavras foram postas, *como se*[472] nós a repetíssemos no íntimo para seguir a sua curva até o final. Para esclarecer, invertamos os papeis: quando somos nós os locutores e queremos comunicar um pensamento, escolhemos as palavras mais apropriadas para fazer o ouvinte descrever a mesma curva de pensamento. Porém, para isso não basta escolher as palavras; é preciso atentar para toda a *coreografia do discurso*, sendo que a entonação da voz, o ritmo da fala, etc. importam tanto quanto ou mais do que as próprias palavras[473]. O mesmo vale para a literatura, caso em que até a pontuação da frase altera a sua cadência e, consequentemente, o seu sentido[474]. Aliás, Bergson mesmo atentava para isso em suas aulas

---

[469] *M.M.*, p.14. Grifo nosso.

[470] "Será preciso portanto, se é verdade o que dizemos, que o ouvinte se coloque de saída entre ideias correspondentes [...]" *Ibidem.* p.134.

[471] "[...] prestar atenção, reconhecer com inteligência, interpretar, constituiriam uma única e mesma operação pela qual o espírito, tendo fixado seu nível, tendo escolhido em si mesmo, com relação às percepções brutas, o ponto simétrico de sua causa mais ou menos próxima, deixaria escoar para essas percepções as lembranças que as irão recobrir." *Ibidem.*

[472] "*A analogia recobre esse domínio muito vasto em Bergson, do <u>como se</u>*." Lapoujade, *Potências do Tempo*, p.71. Grifo nosso.

[473] Estes são um elemento ainda mais direto do sentido, exprimem a sua natureza musical. Por exemplo, pela entonação podemos discernir uma ironia, um traço de humor, distinguir entre histeria e entusiasmo, etc. Tudo a partir do tom do discurso, dos *gesta* que emanam do corpo inteiro e dramatizam a fala. "*[...] C'était presque les mêmes paroles; mais elles ne trouvèrent pas le même écho, parce qu'elles n'avaient pas été dites avec le même accent.*", *M.R.*, p.59.

[474] "[...] Por mais que então as palavras sejam adequadamente escolhidas, não dirão o que queremos fazê-las dizer se o ritmo, a pontuação e toda a coreografia do discurso não as ajudarem a levar o leitor, guiado por uma série de movimentos nascentes, a descrever uma curva de pensamento e de sentimento análoga à que nós

e conta que leu trechos das *Meditações Metafísicas* de Descartes em voz alta com os seus alunos, pois assim se atinge o pensamento mais diretamente, uma vez que a dicção acompanha o ritmo do texto e, assim, encontra imediatamente o seu tom e segue sem grandes empecilhos a curva do pensamento[475]. Esse método, aliás, é muito mais eficaz do que a leitura precoce de mil comentários que aludem indiretamente ao pensamento por esquemas comparativos e análises ao infinito, pois a leitura direta nos instala na tonalidade do pensamento e nos permite atingir o ponto cardinal de onde refluem suas nuanças expressivas.

De todo modo, ainda que existam muitas línguas, só há uma única linguagem capaz de comunicar as idas e vindas do espírito, e as palavras não são da mesma natureza que o pensamento movente. Não raro, as palavras inclusive se voltam contra o pensamento – *a letra mata o espírito*. O estado normal da comunicação é a confusão, pois as palavras e seus significados são equívocos, enquanto o sentido é unívoco. É preciso que o ouvinte, portanto, alcance a univocidade do sentido que mobiliza as palavras, e isso implica em um *esforço de atenção* para se colocar imediatamente em sua fluidez e depurar a direção para a qual o discurso volta a sua flecha. As palavras são flechas orientadas em uma mesma direção (*univocidade do sentido*), fonte da qual as palavras despontam e para a qual apontam. Por isso, o esforço mental é uma tendência ao *monoideísmo*[476]. Trata-se de um *circuito* no qual o discurso se enlaça ao sentido como um anel, de modo que *as linhas explícitas do discurso têm que harmonizar com as ondulações implícitas do pensamento*, a um ponto tão radical que as palavras desapareçam por trás do sentido que transportam. Elas devem sumir de vista, posto que são apenas um meio de transporte para o pensamento; explícitas, elas devem tornar-se transparentes e adequadas ao implícito, tornando-o imediatamente sensível. Isso é ainda mais evidente na literatura.

> Na realidade, a arte do escritor consiste principalmente em fazer-nos esquecer que ele está empregando palavras. A harmonia que procura é uma certa correspondência entre as idas e vindas de seu espírito e as de seu discurso – correspondência tão perfeita que, transportadas pela frase, as ondulações de seu pensamento se

mesmos descrevemos. Toda a arte de escrever está nisso.", E.E., p.45. E: "[...] o ritmo da linguagem tem como único objetivo reproduzir o ritmo do pensamento." *Ibidem.* p.47.

[475] *P.M.*, pp.97-98, n.11.

[476] "[...] Portanto, só há esforço mental quando há elementos intelectuais em vias de organização. Nesse sentido, todo esforço mental é realmente uma tendência ao monoideísmo. Mas a unidade rumo à qual o espírito caminha então não é uma unidade abstrata, seca e vazia. É a unidade de uma "ideia diretriz" comum a um grande número de elementos organizados. É a própria unidade da vida.", *E.E.*, p.185. Grifo nosso.

> comunicam com o nosso e então cada uma das palavras, tomadas individualmente, já não importa: não há mais nada além do sentido movente que atravessa as palavras, mais nada além de dois espíritos que parecem vibrar em uníssono diretamente, sem intermediário.[477]

Não podemos nos perder nas palavras, sob pena de perdermos o sentido. Há um koan zen que exprime o problema do sentido de maneira certeira, ao dizer que *há pessoas que olham para o dedo enquanto este aponta para a lua*[478]. Estes são os "espíritos literais", que tomam o pensamento pela letra e se prendem às fórmulas fixas, acreditando que, assim, retêm o pensamento. Mal sabem que o pensamento tem ojeriza a todo formalismo e que este é justamente uma armadura contra o pensamento. É preciso alcançar a espiritualidade do sentido que corre nas veias da materialidade das palavras, pois estas se tornam consanguíneas ("*anastomose*") quando afundam na fluidez do sentido. Quando são engendradas no circuito do sentido, caem as barreiras espaciais que separam um indivíduo de outro, uma palavra da outra e, assim, as consciências podem se transfundir em um verdadeiro *contato*, não havendo *mais nada além de dois espíritos que parecem vibrar em uníssono diretamente, sem intermediário*.

Façamos um resumo do que vimos até aqui. No geral, Bergson promove uma inversão radical na concepção atomista do sentido compartilhada pelas ciências (e pelo senso comum "cientifizado"). Essa inversão, aliás, impregna a filosofia bergsoniana de uma ponta à outra e consiste nesta direção geral: *nós vamos do todo às partes, e não das partes ao todo.* Essa inversão está implicada na diferença de método, pois a inteligência decompõe analiticamente os dados mediados e opera sobre o atual, indo das partes ao todo, enquanto a intuição coincide com os dados imediatos e nos instala na virtualidade dos movimentos, ou seja, no todo do qual vamos às partes. Assim, o todo não é atual (*soma das partes*), e sim, virtual (*fusão das partes*), como vimos ao longo deste trabalho. Bergson demonstra a grande confusão causada pelo materialismo da inteligência, do qual o senso comum e as ciências são depositários. No problema do sentido, a ilusão intelectual consiste em acreditar que partimos das palavras (imagens sonoras) e, uma vez concluída a percepção, aproximamo-la de uma lembrança para reconhecê-la. Quando na realidade, Bergson insiste, é a lembrança

---

[477] *Ibidem.*

[478] Alan Watts, "*O espírito do* zen", p.50. É preciso entender que as palavras são apenas um meio, e não um fim em si. D.T. Suzuki complementa dizendo que não podemos confundir o dedo que aponta para a lua com a própria lua; é o intelecto que considera o indicador como se fosse a lua. "*Uma introdução ao zen-budismo*", p.67.

que nos faz ver e ouvir, é ela que completa ou determina a nossa percepção[479]. Assim, partimos do sentido para descer às imagens que o traduzem, e temos que atingir a mobilidade daquele por trás da aparente solidez destas. Vamos do abstrato para o concreto, do simples para o complexo, e isso só é possível por um esforço de atenção penetrante a fim de encontrar a simetria dos níveis espirituais, a sintonia dos planos de consciência – é por analogia "imaginativa"[480] que depuramos a direção intrínseca de um pensamento.

> O que vemos da frase pronunciada é tão somente o necessário para colocar-nos na ordem de ideias correspondente; então, partindo das ideias, ou seja, das relações abstratas, materializamo-las imaginativamente em palavras hipotéticas que procuram colocar-se sobre o que vemos e ouvimos. Portanto a interpretação é na realidade uma reconstrução. Um primeiro contato com a imagem imprime ao pensamento abstrato sua direção. Em seguida ele se desenvolve em imagens representadas, que por sua vez tomam contato com as imagens percebidas, seguem-lhes o rastro, esforçam-se por recobri-las. Quando a superposição fica perfeita, a percepção é completamente interpretada.[481]

Eis aí os cinco passos do processo de interpretação: 1) Instalamo-nos no sentido movente. 2) O primeiro contato perceptivo com a imagem sonora (palavras) instaura a direção que o pensamento irá seguir. 3) Nos colocamos em uma ordem de representações menos ou mais abstratas que convergem a uma *ideia diretriz* (*monoideísmo*, *univocidade do sentido*, *direção de pensamento*) que projetará uma série de imagens hipotéticas adequadas às imagens percebidas. 4) Essas imagens hipotéticas (palavras representadas) recobrirão as imagens percebidas (palavras pronunciadas), dotando-as de uma *direção intrínseca* ou uma *intenção*. E 5) A percepção é completamente interpretada quando a reconstrução hipotética projetivamente concluída e a matéria bruta por ela recoberta encerram uma sobreposição perfeita – *o sentido é concebido!* Assim, tendo adotado certo tom intelectual e feito a analogia entre as tendências, *caminhamos com o sentido concebido ao encontro dos sons percebidos*[482]. É claro que isso é um processo e, como todo processo, é dinâmico, de modo

---

[479] Vimos isso quando tratamos da concepção bergsoniana da memória, no capítulo 3.

[480] *Imaginativa*, nessa passagem, é sinônimo de *projetiva*.

[481] *E.E.*, p.171.

[482] *Ibidem.* A propósito, eis a idealidade do sentido em Bergson. Queremos aproveitar essa deixa para colocar que essa idealidade não incorre em transcendência, o que se torna evidente a partir da inversão bergsoniana e do conceito de virtualidade. Como adiantamos ao início deste trabalho (*v. nº. 14*), o virtual-espiritual não é transcendente. Seria, caso apenas a atualidade fosse real, caso a realidade fosse tão somente atual. Mas ela só aparenta ser atual por uma ilusão de natureza intelectual cuja fonte Bergson soube denunciar. Pela intuição descobrimos que o movimento é absoluto, afirmamos o Tempo e instauramos o seu plano de imanência. Se o tempo é imanência e o movimento é absoluto, o real é de direito virtual, tanto quanto é, de fato, a um só tempo virtual e atual. Portanto, podemos ainda falar em "idealidade do sentido", contanto que compreendamos uma 'ideia' inversamente à concepção platônica – não como exterior e superior aos termos (transcendência e

que esses cinco passos se dão simultaneamente em um ato só, quase instantaneamente, apesar de que o esforço é constantemente renovado e pode alterar o nível do espírito, caso avalie que a sobreposição tenha sido mal feita e a concepção seja incapaz de coincidir integralmente com o sentido.

Lembremos que todo esforço intelectual envolve um esquema dinâmico, que é uma espécie de contração do todo[483]. Assim, à medida que prestamos atenção, que ouvimos um discurso ou lemos um livro, vai-se formando um esquema dinâmico do todo, que é uma sondagem do sentido, assim como uma inserção nele. Esse esquema é flexível, passível de mudança; aliás, ele mesmo já é intrinsecamente mutante, pois cresce, se incrementa e se modifica, razão pela qual é dinâmico. Para interpretarmos um sentido intelectualmente, elaboramos na mente um esquema dinâmico e dele vamos na direção da imagem que o desenvolve[484]. O esquema só é contraído quando há esforço mental implicado. Caso contrário, ficaríamos circunscritos a uma *intelecção totalmente automática*, que é, sem embargo, a condição normal de toda conversa corriqueira, pois esta é composta por *respostas estereotipadas para perguntas banais*, de modo que a resposta sucede à pergunta sem que a atenção se interesse pelo sentido de uma ou de outra, sem que haja esforço intelectual implicado[485]. Bergson chega a mencionar os casos patológicos em que "*[...] duas pessoas dementes manterão uma conversa mais ou menos coerente sobre um assunto simples, embora já não saibam o que estão dizendo*."[486] Mas entre o patológico e o normal, sugere Bergson, não haveria nenhuma diferença de natureza a nível de conversa, pois a maioria das conversas corriqueiras entre pessoas sãs é sem esforço mental, sem concentração, sem pensamento; são quase totalmente sensório-motoras e meramente habituais; restringem-se à associação quase aleatória de imagens sem um núcleo que lhes imprima uma direção vital, razão pela qual o espírito permanece sempre num único e mesmo plano de consciência[487]. Mas não termina por aí; há algo insuspeito ainda mais monstruoso

finalismo), mas como um sentido movente implícito aos termos, um movimento absoluto e, portanto, uma idealidade imanente; tão imanente, que é nela que nos colocamos de saída, é dela que partimos, enfim, é nela que nos movemos.

[483] Vimos isso em detalhe no capítulo 6 (em "*Composição*").

[484] *E.E.*, p.173.

[485] *Ibidem.* p.168.

[486] *Ibidem*.

[487] O que caracteriza o trabalho intelectual é a condução de uma mesma representação ao longo de vários planos de consciência diferentes (= *esforço*).

que liga não apenas a conversa corriqueira ao nível mental da demência, o normal ao patológico, mas que inclui nesse mesmo regime a conversa erudita. É Beatriz Antunes quem o percebe:

> Além disso, identificaremos até mesmo em que medida uma aparência de discurso erudito pode não ser mais que concatenação de frases sem implicação de esforço intelectual ou elã construtivo. Grosso modo, no nível de associação de imagens, move-se passivamente em direção exclusivamente horizontal, num plano único. Conversas inteiras podem ser pautadas por razões motoras enquanto aparentam uma coerência indicadora de esforço mental positivo. Acontece que o grau de esforço implicado numa atividade do espírito corresponde à quantidade de planos de consciência atravessados. Quanto menor a multiplicidade dos tons mentais aos quais um objeto é submetido, mais fácil pode ser sua rememoração; não obstante, menor é seu sentido vital, mais próximo está da pura articulação habitual.[488]

Assim sendo, uma conversa entre estudantes ou mesmo entre professores de filosofia pode manipular, definir e reproduzir os conceitos de uma filosofia de maneira correta, porém sem verdadeiro esforço mental. Nesse caso, reproduzem filosofias *logicamente* (inclusive as filosofias vitalistas e de caráter anti-lógico!), sem ao menos instaurar os sentidos nos quais essas lógicas foram engendradas – ou seja, sem sondar o problema metafísico ao qual os conceitos filosóficos respondem[489]. Suas conversas motoras são mera reprodução de um hábito que não engaja o espírito, e por isso não são vitais; suas intervenções não são problematizantes, e seus diálogos formais são, na maioria das vezes, verdadeiros monólogos vaidosos, sem sequer uma mínima abertura afetiva. Não à toa, Bergson diz que *conversação lembra muito conservação*[490]. Para que haja uma verdadeira conversação é preciso um engajamento vital que extrapole o intelecto, ative circuitos afetivos profundos e atinja o nível mais profundo do sentido a ponto de adquirir caráter problemático, ou mesmo de engendrar um problema. A conversação como prática vital não precisa de filósofos ou eruditos; apesar de rara, pode acontecer entre dois espíritos quaisquer, até mesmo sem palavras – o silêncio pode também ser problemático, desde que seja espontaneamente intenso, e não formal. É bom atentar que, afinal, conversação também lembra *conversão*.

Dizíamos que o problema do sentido é muito mais amplo que sua efetivação nos fenômenos de interpretação, os quais envolvem esforço intelectual. Na realidade, o sentido

---

[488] *Bergson e a criação artística*, pp.157-158.

[489] Voltaremos a essa questão adiante neste capítulo, ao abordarmos a criação filosófica.

[490] *P.M.*, p.92.

puro compreende esses casos, mas os excede por completo[491]. Aliás, a melhor maneira de pensar o problema do sentido é pela música, pois ela é a expressão radical do sentido puro. Já sabemos da musicalidade do tempo, da evolução e da criação em Bergson. Comecemos, porém, colocando a seguinte questão: o que configura um *sentido*? Ora, para isso basta nos voltarmos ao conceito bergsoniano de *duração*, pois ele encarna a musicalidade do tempo, a memória e a consciência, e é por isso que ele responde à questão com precisão.

O grau zero da experiência não é uma folha em branco pronta para receber os malabarismos aleatórios da inteligência e da linguagem; ao contrário, o grau zero é tempo e memória, ou seja, irreversibilidade da evolução e conservação em si do Passado. Se assim não fosse, não haveria linhas de consistência na evolução. O que é *duração*? A nível mais explícito, duração é uma massa compacta de tempo, de modo que um instante não desapareça com o advento do instante seguinte. Sabemos que a inteligência não sabe pensar o movimento, e é por isso que não pode atingir o conceito de duração, sob pena de espacializá-lo ("duração" no senso comum é um espaço de tempo – uma hora, por exemplo); só a intuição é capaz de nos instalar no interior do movimento, gerando a partir dele uma perspectiva (evolução, crescimento, maturação de um sentido), e não um ponto de vista sobre ele (instante, posição). Essa continuidade indivisível do tempo exprime a simplicidade do movimento. *Ora*, perguntarão, *o que é "um movimento"?* Que não se espere de nós uma definição formal do movimento; ele é por natureza indefinível, ou seja, irredutível à inteligência, e mesmo inapreensível pela sensibilidade pura. Basta dizermos que o movimento é o núcleo mesmo da vida, sua *ratio mutandi*, e exprime a realidade imediata, o seu dinamismo criador. *Movimento*, aqui, é o mesmo que um *sentido*, e ele só pode ser atingido pela intuição, que nos instala diretamente nos dados imediatos – no movimento virtual e intenso (*sentido*) mais do que no movimento atual e extenso (*deslocamento*). De fato, o movimento extenso é também um absoluto[492], pois implica o movimento intenso e, portanto, é também de natureza qualitativa: o atual é impregnado de virtualidade. Porém, o

[491] Observa Lapoujade: "*[...] Desse ponto de vista, não será excessivo dizer que todos os textos de Bergson dedicados ao reconhecimento são também textos dedicados à idealidade do sentido*.", *Potências do Tempo*, p.81.

[492] A esse respeito, ver as análises célebres de Bergson a respeito da corrida entre Aquiles e a tartaruga, principalmente no que diz respeito à *articulação interna dos movimentos* e à consequência no plano dos fatos: Aquiles de fato ultrapassa a tartaruga. Como, por exemplo, nesta passagem: "*[...] Então, em vez de reconhecer que a tartaruga dá passos de tartaruga e Aquiles passos de Aquiles, de modo que após um certo número desses atos ou saltos indivisíveis Aquiles terá ultrapassado a tartaruga, Zenão acredita-se no direito de desarticular à vontade o movimento de Aquiles e o movimento da tartaruga: diverte-se assim em reconstruir os dois movimentos segundo uma lei de formação arbitrária, incompatível com as condições fundamentais da mobilidade*.", *M.M.*, p.224. Grifo nosso.

problema do sentido coincide com a virtualidade do movimento; é a sua profundidade, na qual circulam as qualidades puras. Assim, ao falarmos de *sentido*, não falamos da produção de mudanças de posição em determinadas partes da matéria, mas de *como se realiza, no todo, uma mudança de aspecto*[493]. Essa mudança de aspecto no todo é imediatamente qualitativa, e *pode ou não* se traduzir em mudança quantitativa perceptível na extensão. Na maioria das vezes a mudança do todo é imperceptível, pois é virtual; *os dados imediatos* (mudança e movimento absolutos) *não são imediatamente dados*, e são inalcançáveis pela sensibilidade e pela inteligência humanas, que mediam os dados e só tocam naquilo que é extenso e atual.

Um movimento absoluto é a mudança de aspecto que se realiza no todo virtual; ele é o conteúdo imediato do Tempo puro. Eis o que chamamos um *sentido*. Ora, no fundo dos fatos, há apenas a evolução de sentidos. Aquilo que discernimos enquanto um fato é um instantâneo de uma ampla evolução que cresce em lenta elaboração. Além disso, um fato manifesta apenas aquilo que é redutível ao empírico, ou seja, àquilo que é sensível à percepção humana e passível de inteligibilidade (*dimensão narrativa*). É a ponta aparentemente fixa de um iceberg movente, ou seja, uma ilusão intelectual que faria o pensamento afundar (*função-Titanic*). O pensamento tem que coincidir com o movente; tem que ele mesmo seguir o real em seu nascimento ("conhecer" = *co-[g]no[a]scere*) e seu crescimento ("concreção" = *con-crescere*)[494]. Em outras palavras, o pensamento não pode partir dos dados empíricos (sensibilidade e inteligência); tem que partir dos *dados insensíveis*, ou seja, das *tendências* (intuição), para acompanhá-las ao longo de sua atualização em dados empíricos, ou seja, através dos planos virtuais que atravessa no sentido da materialização. Só assim um movimento absoluto ou o todo de um sentido poderá ser discernido; apenas pela intuição discernimos um movimento real e total ("*ab infinito"*), lá onde a inteligência enxerga mil movimentos aparentes e parciais ("*ad infinitum"*). Só a duração é real – ela é o todo de um sentido – e a duração já é criação. É verdade que a totalidade de sentido contempla uma variedade de níveis e de direções, pois as tendências

[493] "Como distinguir aqui um movimento aparente de um movimento real? De qual objeto, exteriormente percebido, pode-se afirmar que se move, de qual outro que permanece imóvel? Colocar semelhante questão é admitir que a descontinuidade estabelecida pelo senso comum entre objetos independentes uns dos outros, tendo cada um sua individualidade, comparáveis a espécies de pessoas, é uma distinção fundada. Na hipótese contrária, com efeito, já não se trataria de saber como se produzem, em tais partes determinadas da matéria, mudanças de posição, mas como se realiza, no todo, uma mudança de aspecto, mudança cuja natureza, aliás restaria por determinar.", *Ibidem*. p.230. Grifo nosso.

[494] Segundo Lapoujade, para Bergson "*[...] conhecer é sempre entrar em um movimento, como nos emocionamos com uma melodia ou como entramos em uma dança*.", *Potências do Tempo*, p.84.

puras atravessam uma duração em seus vários estratos e dimensões, assim como a água da chuva, ao se infiltrar na terra, cruza várias camadas geológicas até alcançar o nível em que preenche o subsolo de água subterrânea. Por isso, toda obra humana envolve uma *complicação de estratos e de níveis de sentido*. Ora, a existência humana complica (*co-implica*) vários estratos, gerando uma sobreposição, ou melhor, um entrecruzamento entre esses estratos, de modo que um simples ato humano os envolve a todos (*o social, o biológico, o psicológico, o linguístico, o animal, o espiritual, o material, o vital*, etc.). O homem é a sobreposição desses estratos, mas a duração do homem é mais que isso, ou então é algo a menos. *Não podemos, afinal, confundir o sentido com os estratos que ele atravessa*[495]. Como o homem é essa complicação estratigráfica (*molduras culturais e naturais do vital*), o sentido vai exigir trabalho de interpretação nos casos em que envolver algum grau de significação. Mas é preciso compreender que o sentido será sempre simples, ao passo que será complexa a dimensão linguística dos significantes e significados que mobiliza (*significação*). Começamos por tratar da dimensão de complicação dos estratos que o sentido atravessa, em que ele envolve a complexidade linguística e o esforço mental necessário para atingir a sua intenção extra-linguística, a sua *sugestão*. Agora passemos ao nível mais puro do sentido; passemos à música como perspectiva privilegiada para aprofundar o problema do sentido.

A música é duração pura e, portanto, puro sentido, pois, ainda que seus aspectos formais não escapem à influência material da cultura, ela prescinde da complicação de significações culturais do homem. Assim, ela é movimento e mudança em estado puro, ou seja, sem nenhum substrato. "Escutemos uma melodia, deixando-nos embalar por ela: não temos nós a percepção nítida de um movimento que não está vinculado a um móvel, de uma mudança sem nada que mude? Essa mudança se basta; ela é a coisa mesma."[496] É verdade que nós temos o hábito de nos representar, em vez da continuidade ininterrupta de uma melodia, a sua subdivisão em uma justaposição de notas distintas, hábito esse que consiste em subordinar a percepção auditiva a imagens visuais e espaciais, de modo que *escutamos a melodia através da visão que dela teria o maestro olhando sua partitura*, como se a música consistisse em *notas justapostas a notas sobre uma folha de papel imaginária*[497]. No fundo,

---

[495] "*O movimento de uma corrente é distinto daquilo que atravessa, ainda que necessariamente adote suas sinuosidades. A consciência é distinta do organismo que ela anima, ainda que sofra algumas de suas vicissitudes. [...]*", *E.C.*, p.192.

[496] *P.M.*, p.170.

[497] *Ibidem*.

trata-se do vício intelectual da causalidade, de modo que visualizamos por trás da música, como um substrato material, o teclado sobre o qual se toca, o arco que vai e vem, enfim, todos os instrumentistas que executam seus instrumentos. Pero *no hay banda*[498]*;* fechemos os olhos!

> Escutem a melodia fechando os olhos, pensando apenas nela, não justapondo mais sobre um papel ou sobre um teclado imaginários as notas que vocês conservavam assim uma para a outra, que aceitavam então tornar-se simultâneas e renunciavam a sua continuidade de fluidez no tempo para se congelar no espaço: encontrarão indivisa, indivisível, a melodia ou a porção de melodia que terão recolocado na duração pura. Ora, nossa duração interior, considerada do primeiro ao último momento de nossa vida consciente, é algo parecido com essa melodia. Nossa atenção pode desviar-se dela e consequentemente de sua indivisibilidade; mas, quando tentamos cortá-la, é como se passássemos uma lâmina através de uma chama: dividimos apenas o espaço ocupado por ela.[499]

Eis que a música em si é um acontecimento metafísico, muito mais do que um evento físico sonoro. De todo modo, se no espaço homogêneo as notas se justapõem, no tempo elas se interpenetram, de modo que as partes são reabsorvidas no todo sem que, com isso, se tornem simultâneas. Como sempre, para atingirmos o coração da música é preciso partir do todo; só assim atingimos a sua emoção expressiva. Como, no entanto, partir do todo se ouvimos as partes sucessivas da música, uma nota sucedendo à outra? Não podemos esquecer que o todo não é atual e, por isso, não consiste na soma das partes, mas em sua fusão virtual (*Memória em si*). Além disso, o todo é mutante, muda incessantemente a cada acréscimo de nota, ou antes, a cada voleio da duração. *O desenvolvimento explícito da música no espaço é a evolução implícita e qualitativa da música no tempo*. Evidentemente, não há uma separação entre o seu núcleo implícito e a sua forma explícita; há a mesma continuidade que liga o conteúdo à expressão, a matéria ao espírito. Assim, é preciso nos colocarmos no todo virtual da música desde o começo e crescer com ela, *como se* imergíssemos em um rio e nos deixássemos embalar pela sua correnteza numa verdadeira *confluência*. Sabemos que isso não é uma atitude passiva como a de um "*laissez-faire*", mas supõe uma concentração superior do espírito, uma tensão elevada da atenção que consiste em um ato de intuição, um ato positivo do desejo.

---

[498] Trata-se de uma frase extraída do filme "*Mulholland Drive*", de David Lynch, no qual a música é retratada como um puro efeito, movimento autônomo, expressão plena e sem lastro causal-espacial. Em "*Ensaio de Orquestra*", Fellini também coloca a música como autônoma e espontânea, a despeito dos instrumentistas e maestros envolvidos no caos da equivocidade humana; a música só acontece quando o homem sai de cena.

[499] *D.S.* , pp.57-58.

Em uma passagem crucial sobre essa questão, Bergson trata da fluidez de um poema e da qualidade da escuta. Como sabemos, a nossa atenção oscila entre diversos graus de tensão, do mais tenso ao mais relaxado. A qualidade da atenção determina o nível do sentido que se poderá atingir, na seguinte proporção: quanto mais tensa a atenção, mais profundo o nível de sentido; quanto mais relaxada, menos profundo. No primeiro caso, tudo se *espiritualiza* (sentido), enquanto no segundo, tudo se *materializa* (forma; significado). A direção espiritual é positiva, pois nos instala de saída na mobilidade real, enquanto a material é uma *inversão* que, no fundo, é uma *interrupção* daquela. Ora, se alguém nos lê um poema, e nossa atenção está suficientemente tensa, simpatizamos com a sua inspiração, acessamos o seu pensamento e nos inserimos em sua emoção, enfim, atingimos o foco genético do poema, ponto X que se difunde ao longo dos versos e os torna consistentes. Mas basta relaxarmos a atenção, que distendamos o que em nós havia de tensionado, para que

> os sons, até então afogados no sentido, me apareçam distintamente, um por um, em sua materialidade. Não preciso acrescentar nada para isso; basta que retire algo. À medida que me abandonar, os sons sucessivos individualizar-se-ão cada vez mais: assim como as frases se haviam decomposto em palavras, as palavras serão escandidas em sílabas que perceberei sucessivamente. [500]

Quando relaxamos o espírito, tudo se materializa, ou seja, se dispersa, perde a solidariedade com o todo e se espalha em partes extra partes – *interrompemos a duração real, invertemos a direção do real e diminuímos a realidade positiva*. Vimos anteriormente que esse relaxamento e a subsequente materialização constituem, ao contrário do que indicam as aparências, na direção do sonho, pois o sono é a distensão quase absoluta do espírito[501]. Este sono do espírito sonhará com uma folha de papel imaginária sobre a qual sucessivamente desfilarão as letras como indivíduos ou células isoladas umas das outras. Nem é preciso dizer que, assim, nunca se alcançará o sentido, naturalmente movente; para isso, é preciso que o espírito esteja bem desperto, que a sua atenção esteja tensionada. Senão, não enxergaremos em obra alguma nada além de uma extensão e uma complicação que só irão crescer em função do grau de relaxamento do espírito: quanto mais relaxado, maior a extensão e a complicação. Mas "*[...] a complicação da letra não deve fazer perder de vista a simplicidade do espírito.*"[502] A complicação dos elementos de uma obra é o que

[500] *E.C.*, pp.227-228.

[501] A saber, no capítulo 3.

[502] *P.M.*, p.123.

causa admiração nos espectadores, por causa da exata inserção de uma parte na outra, pela precisão de seus entrelaçamentos, pela maravilhosa ordem do conjunto, enfim, pelo milagre matemático e arquitetônico que a obra opera[503]. *Ora, essa complicação não constitui a realidade positiva da expressão; ela manifesta a dispersão do espírito que se intelectualiza ao se relaxar*. A complicação arquitetônica da obra é apenas materialmente verdadeira, mas a sua materialidade abstraída da expressão é, na realidade, mera obra da inteligência, ou seja, de um espírito sonolento e indiferente que se dispersa de seu núcleo duracional. "*[...] No entanto essa complicação e essa extensão nada representam de positivo: exprimem uma deficiência do querer.*"[504] É, pois, por um ato positivo do Desejo, como dizíamos, que atingimos o sentido unívoco da obra, a sua expressividade, a sua totalidade. *É pelo excesso de vitalidade que o espírito se torna passionalmente ativo, ou seja, intuitivo.*

Tudo isso vale igualmente para todas as modalidades da arte e do pensamento. Voltemos à música. Se nossa atenção é suficientemente tensa, ou seja, se o nosso desejo estiver positivamente implicado no ato, ouviremos a música como um todo indiviso, um sentido simples, e nem atentaremos para a sua suposta complexidade estrutural ou com a dificuldade técnica que enseja, ainda que essa complexidade seja materialmente verdadeira. Quando o espírito está vitalmente engajado e se entrega por inteiro ao movimento, tornando-se, ele mesmo, esse movimento, uma peça fácil e outra difícil de serem executadas consistem, a nível da expressão, em dois movimentos totais *igualmente simples, igualmente absolutos*. O resto é tomar a música por exterioridades não-musicais que a inteligência discerne nela ao situar o espírito fora do movimento. Entre a música assim fragmentada e qualquer outra coisa não haveria sequer um traço de diferença positiva, uma vez que esta já estaria colocada no exterior de si mesma. Com essa atitude, o espírito é incapaz de ser afetado radicalmente, pois dormita. Quando ouvimos uma música verdadeiramente, o espírito abandona a inteligência e adota outra atitude: é a intuição que atinge a diferença no interior de si mesma (diferença interna; consistência), ou seja, é ela que instala o espírito no

[503] No capítulo anterior usávamos como exemplo aquilo que se ouve no intervalo de um concerto pelos corredores. São os exemplos emblemáticos dessa atitude, de modo que as pessoas que admiram a complexidade material ou estrutural da obra na realidade manifestam, sem perceber, a sua indiferença mesma. Escancaram o sintoma humano: não foram capazes de entrar no movimento. Por isso mesmo se admiram da complexidade, de modo que o que sobressai aos seus olhos é o brilhantismo técnico, o grau de dificuldade da execução, e acabam submetendo a estética à moral, pois aumentam demais o intérprete por sobre a música, quando a música pura é que oblitera o intérprete e, aliás, os próprios espectadores. Quando se está à altura da música, um não se admira e, aliás, nem fala; ele cala, pois essa é a única reação possível diante do impacto estético.

[504] *E.C.*, p.228.

interior do movimento. Bergson acredita que, para alcançar a expressividade ou o caráter sugestivo da música, é preciso repetir os sons em nosso interior como se nós a estivéssemos compondo, de maneira a nos reinstalar no tom mental do qual eles foram extraídos e no qual foram engendrados[505]. Eis o sentido de uma *psicogênese*: ao ouvirmos uma música, temos que atingir o seu foco genético, o seu todo movente, e, assim, nos inseriremos no mesmo tom mental do compositor. Somente dessa maneira nos tornaremos um só com a totalidade da música, ou seja, com a sua *consciência*, e a nossa consciência se ampliará em supraconsciência pelo contato interior das durações (intuição/simpatia), supraconsciência que caracteriza um verdadeiro devir[506]. Mas essa repetição interior não contraria a natureza intuitiva dessa escuta; de modo algum a repetição é um ato da consciência reflexiva, pois esta implica o relaxamento do espírito em sujeito e manifesta um grau de tensão tão inferior da atenção que a faz de direito equivaler à desatenção mesma. Essa repetição no íntimo é o ato da atenção suprema que espiritualiza a música; ela não persegue a música, ela coincide sem defasagem com o seu crescimento porque se coloca em seu interior. *Não se trata, portanto, de duplicação, mas de* ***ressonância***. É que para Bergson só podemos apreender um sentido se o criarmos novamente, reencontrando-o no interior de nós mesmos, em nosso fundo impessoal[507]. Isso não quer dizer, entretanto, que estejamos em defasagem com o movimento; ao contrário, quer dizer que por um esforço ativo do espírito nos tornamos um só com ele, de modo que *repetição* na realidade não é outra coisa senão a própria *ressonância*. Mais do que se duplicar (*du-plicare* = dobrar duas vezes, ou simplesmente *dobrar [x2]*) em nós como um espelhamento, ele se *desdobra* em nós e nos implica (*im-*

---

[505] *Comprendrait-on le pouvoir expressif ou plutôt suggestif de la musique, si l'on n'admettait pas que nous répétons intérieurement les sons entendus, de manière à nous replacer dans l'état psycohlogique d'où ils sont sortis, état original, qu'on ne saurait exprimer, mais que les mouvements adoptés par l'ensemble de notre corps nous suggèrent?", D.I.*, p.33.

[506] "[...] Intuição, portanto, significa primeiro consciência, mas consciência imediata, visão que mal se distingue do objeto visto, conhecimento que é contato e mesmo coincidência. – É, em segundo lugar, consciência alargada, premendo contra os bordos de um inconsciente que cede e que se retoma. [...] A simpatia e a antipatia irrefletidas, que são tão frequentemente divinatórias, atestam uma interpenetração possível das consciências humanas. Haveria então fenômenos de endosmose psicológica. A intuição introduzir-nos-ia na consciência em geral.", *P.M.*, pp.29-30.

[507] Aparece em uma passagem a respeito de uma operação matemática. Para poder acompanhar um cálculo temos que refazê-lo; só compreendemos a sua solução se o tivermos resolvido por nós mesmos. Os algarismos só servem como sinais para garantir que não estamos no caminho errado. "[...] as frases que lemos ou ouvimos só têm para nós um sentido completo quando somos capazes de reencontrá-las por nós mesmos, de criá-las novamente, por assim dizer, tirando de nosso próprio fundo a expressão da verdade matemática que elas ensinam.", *E.E.*, p.169. Mas isso vale para tudo. "[...] não acontece o mesmo em todo trabalho de interpretação? [...]" *Ibidem*.

plicare = dobrar para dentro; no caso, para dentro de sua diferença). Eis que subitamente voltamos ao problema da analogia dinâmica.

O que é a música enquanto um efeito expressivo senão alteração pura? Afinal, a música é efetivamente um todo virtual que muda incessantemente de aspecto. Essa mudança em estado puro, sem nada que mude ou sem qualquer substrato, é um movimento absoluto – a única substância é o próprio movimento. *Essa ininterrupta alteração de aspecto do todo não é senão a liberação de qualidades puras, de sutilíssimas nuanças na curva infinitesimal da expressão*. Ora, a música é a expressão mais direta do Tempo, pois o seu conteúdo é o mesmo: movimento qualitativo puro. Que a música envolva quantidades sonoras, isso não modifica a sua essência expressiva; é a sua qualidade (*o todo*) que envolve as suas quantidades (*as partes*), e não o contrário. É por isso que a música é expressão artística, pois, se fossem as quantidades a envolverem as qualidades ao modo causal (*o todo como soma das partes*), estaríamos fora do domínio artístico, mais precisamente nos círculos da percepção. Uma obra musical é uma consistência artística, razão pela qual ela não é simplesmente sonora; ela é metafísica e, por isso mesmo, estética[508]. Enfim, a música é duração pura porque ela é movimento absoluto. Há uma passagem em que Bergson faz uma distinção entre *movimento relativo* e *movimento absoluto*. Diz ele que o movimento é relativo quando assumimos um ponto de vista móvel ou imóvel sobre ele, pois em ambos os casos nos colocamos no exterior do próprio objeto. Por outro lado, o movimento é absoluto quando nos colocamos no interior do objeto. Mas não só.

> Quando falo de um movimento absoluto, é porque atribuo ao móvel um interior e como que estados de alma, é também porque simpatizo com os estados e neles me insiro por um esforço de imaginação. Então, conforme o objeto for móvel ou imóvel, conforme adotar um movimento ou um outro, não experimentarei a mesma coisa. [509]

Ou seja, um movimento é absoluto quando nos colocamos em seu interior (ou no interior do objeto, o que dá no mesmo, pois no interior do objeto há tendências, direções,

---

[508] Trataremos adiante a respeito do caráter metafísico das artes, com base numa distinção entre metafísica e filosofia que estabeleceremos no devido momento.

[509] *P.M.*, p.184. Nessa passagem, Bergson trata dos movimentos relativos e absolutos a nível dos movimentos extensos. Isso não altera a chave da questão, pois vimos que os movimentos extensos também são absolutos. A relatividade do movimento é, no fundo, relativa à nossa postura diante dele – um movimento sempre parecerá relativo se nos colocarmos em um ponto de vista exterior a ele. A propósito, Bergson se esquiva de desenvolver um critério para discernir se o movimento é ou não é absoluto: "*Acaso será necessário dizer que não propomos de modo algum aqui um meio de reconhecer se um movimento é absoluto ou se não o é? Simplesmente definimos o que temos em mente quando falamos de um movimento absoluto, no sentido metafísico da palavra*." *Ibidem.* n.r.º2.

intenções, enfim, movimento), mas só o acessamos através da simpatia entre tons mentais – através do raciocínio por analogia que, no caso, ele chamou de *esforço de imaginação*. E quando esse objeto não for outro homem? E quando ele for inanimado? Não importa; sempre o tomaremos *como se* ele fosse dotado de tons mentais análogos aos nossos. E isso, novamente, não deve espantar, pois pela intuição nós nos descobrimos também inumanos; a vida inanimada dos minerais também nos constitui. Mas as pedras, apesar de inanimadas, nunca serão desencantadas para nós, pois nem elas escapam à influência do Tempo, de modo que até elas se espiritualizam no todo de uma paisagem, por exemplo. Há solidariedade entre o todo de um movimento (sentido/consciência/duração) e o Todo aberto (Tempo), e é porque tudo está inscrito no Tempo que nos instalamos no interior dos movimentos e que somos afetados pela Diferença (os todos se tornam afetivos: *emoção*). Como a duração do homem é apropriada ao Todo aberto, como o homem é capaz de todos os frenesis, a Vida é dramatizada em todos os seus graus de contração no homem, que encarna a Memória cósmica e envolve a coexistência de todos os graus da Diferença. Evidentemente, apenas os espíritos intuitivos acedem aos graus mais intensos e acessam as diferenças internas de cada coisa, ou seja, a sua verdadeira mobilidade. Apenas os intuitivos podem, portanto, promover o raciocínio por analogia e, assim, atingir os movimentos absolutos, pois eles são dotados de pele metafísica. Em suma, a própria música é o Tempo em pessoa; ela é composta envolvida em uma emoção e por isso a encarna e propaga. Ela é consciência e memória porque ela é o todo de um movimento e porque ela se conserva em si, configurando, pois, uma duração, ou seja, um sentido[510]. Por intuição e simpatia nos tornamos um só com a música, a sua expressão ou sugestão, pois nos colocamos no interior de sua mobilidade, e as tonalidades espirituais são análogas às nossas, pois encarnam, como nós, graus da Diferença. Ora, isso quer dizer que projetamos a nossa pele ou a totalidade do nosso passado sobre a música, mas essa projeção do passado impessoal não anula a novidade que a música traz consigo – não é como se fôssemos incapazes de sentir o novo, ou que tivéssemos necessidade de submeter o novo ao já-conhecido. A própria música comunica o sentido no qual nos inseriremos, e esse sentido é portador de um certo tom mental, de uma consistência original, e ele nos conduzirá a esse plano da consciência, ainda que nunca o tenhamos acessado; a música nos fará descobrir territórios insondáveis em nós

[510] E, quanto a isso, "*[...] não há nada mais imediatamente dado, nada mais evidentemente real do que a consciência, e o espírito humano é a própria consciência. Ora, consciência significa antes de tudo memória*.", *E.C.*, p.55. Aliás, lembremos que a palavra *música* deriva de *musa*, assim como *museu*, e guarda uma relação íntima, já percebida pelos gregos antigos, com a Memória.

mesmos, ampliando-nos infinitamente! Como toda a arte, ela tem ***função epidérmica***: constituir camadas de pele que compõem a superfície densa de nossa duração.

Quanto à memória, é preciso lembrar que ela não é apenas responsável pela conservação em si do Passado, mas também pela abertura do Futuro e pela criação radical do absolutamente novo. Para resumir algo que já vimos[511], digamos apenas que, se não houvesse memória, não poderia haver novidade, porque tudo seria dispersivo e nada faria corpo com nada. A memória garante a consistência do sentido, enquanto a ausência de memória constituiria o caos; mas a memória nunca está ausente, pois ela é Tempo e, portanto, é inerente a todas as coisas, a cada poro de realidade[512]! O Passado é responsável pela singularização do presente, pois ele é a consistência musical na qual os sucessivos instantes presentes imergirão, como as notas em uma música. Tudo é passível de mudança: o Passado muda pelo acréscimo do presente em sua massa compacta; o presente muda qualitativamente de acordo com a "quantidade" [o grau de contração] do Passado que nele se imiscui. Essa relação dinâmica entre passado e presente, que faz da personalidade mudança incessante, porém não aleatória, também abre o Futuro como a perspectiva do indeterminado, do imprevisível, da novidade, enfim, da latência de criação. Uma novidade radical e absoluta só pode se dar onde houver Memória[513], porque ela não é mero rearranjo de partes (novidade enquanto atributo = "uma coisa *nova*"), mas a instauração de um todo movente (novidade enquanto substância = "*o Novo*"), e todo sentido, estamos cansados de saber, supõe a Memória como a razão de sua *consciência*, digo, de sua *consistência*. Assim, a novidade não é redutível ao nosso passado, pois senão não seria absoluta e seria tomada como um "novo" rearranjo do velho; ela modifica a totalidade do nosso passado, ou seja, a nossa duração. Na realidade, a novidade não costuma ser da ordem do perceptível; imperceptível, ela acontece virtualmente a nível do todo, de modo que ela costuma ser implícita, interior e total, e não é outra coisa senão a mudança de aspecto do Todo. Portanto, a novidade acontece no nível dos dados imediatos, na virtualidade do todo movente, e é por

[511] No capítulo 3 ("*memória-espírito*" ou "*memória do futuro*").

[512] "*O Tempo é imediatamente dado. Isso nos basta e, na espera de que nos demonstrem sua inexistência ou sua perversidade, simplesmente constataremos que há jorro efetivo de novidade imprevisível.*", ***P.M.***, p.120.

[513] Ora, é evidente que, se a novidade é absoluta, ela não pode ser relativa à nossa memória pessoal, como se fosse mera projeção dela; ao contrário, ela só depende da Memória Cósmica ou Imemorial, pois, sem esta, não haveria criação no mundo.

isso que a realidade é imediatamente criadora[514]. Os homens, no entanto, só percebem a novidade tardiamente, quando esta se manifesta empiricamente enquanto dado mediado, quando se solidifica em qualidade sensível em um corpo extenso, e passa à dimensão de atributo ou predicado[515]. Contudo, todas as coisas em superfície se realinham a partir da perspectiva instaurada pela novidade radical e pela redistribuição dos sentidos que ela efetua.

A esta altura já vislumbramos na metafísica bergsoniana a articulação que liga *o todo virtual, o movimento absoluto, o sentido movente, a consciência, a duração, a emoção e a intuição* à imanência do Tempo e à criação. Nesta primeira parte do capítulo, introduzimos a noção de pele metafísica, que é uma espécie de "*superjecto*"[516] secretado pelo dinamismo dessa articulação vital. Essa pele impessoal nada tem de subjetiva e, portanto, não guarda semelhança alguma com a expressão idiomática "coloque-se na minha pele", equivalente de "coloque-se no meu lugar". Ela não é a síntese das experiências acumuladas, funções do vivido; ao contrário, ela é a experimentação pura que acontece a nível dos dados imediatos, na profundidade afetiva ("*a-fatual"*) dos fatos, na transversal que corta a experiência (essa profundidade, aliás, constitui a experiência integral). O que se acumula na pele são as emoções, o "invivível" das experiências. "O que você faria no meu lugar?" ou "sinta como eu sinto" são colocações sem sentido, enraizadas no arcabouço da moral que torna homogêneas as maneiras de sentir, de perceber e de agir, apelando ao bom senso geral. Por isso costuma haver consenso, pois não há questão – trata-se, aí, da analogia subjetiva, a projeção de representações associadas à identidade e à semelhança externa. Nem precisa dizer que exclui todo esforço mental, e para isso basta uma imaginação inteligente e associativa, sem traço de simpatia. Por isso, nem mesmo conselhos vindos de amigos costumam ter muito valor diante da tragicidade do nosso próprio caminho, da nossa própria duração[517] – ninguém pode pensar por ninguém, assim como ninguém pode sentir por

---

[514] "*Assim que saímos dos quadros nos quais o mecanicismo e o finalismo radical encerram nosso pensamento, a realidade aparece-nos como um jorro ininterrupto de novidades. [...]*", *E.C.*, p.51.

[515] Eis a *recodificação capitalista da novidade*, de modo que ela não passa de um *atributo das mercadorias*, um indicador de seu valor.

[516] Expressão que Alfred North Whitehead introduz para sair da esfera epistemológica que reduz a experiência à encenação entre o sujeito do conhecimento e o objeto do conhecimento. O sujeito é causa da experiência do conhecimento, enquanto o superjecto é efeito da experiência, sua secreção.

[517] "*Quand nos amis les plus sûrs s'accordent à nous conseiller un acte important, les sentiments qu'ils expriment avec tant d'insistance viennent se poser à la surface de notre moi, et s'y solidifier à la manière des idées dont nous parlions tout à l'heure. Petit à petit ils formeront une croûte épaisse qui recouvrira nos sentiments personnels; nous croirons agir librement, et c'est seulement en y réfléchissant plus tard que nous*

ninguém. Cada um há de encontrar a confiança para desentranhar de si mesmo as direções a seguir, e essa confiança só se conquista pela árdua intuição, que nos faz coincidir com a nossa própria duração. É pela nossa pele metafísica que nos inserimos nos movimentos inferiores, superiores, enfim, interiores a nós; por ela, projetamos a nossa interioridade a-subjetiva, os sentidos que atravessam e constituem a nossa duração, através do ato de raciocínio por analogia. Assim, sondamos e apreendemos os sentidos, inserindo-nos neles. *A pele metafísica é responsável pela única atividade verdadeiramente espiritual: pela inserção nos movimentos*. Essa atividade é passiva, *passional*, uma vez que nós não começamos os movimentos, se bem que eles recomeçam em nós, *como se* acontecessem pela primeira vez; amor à primeira vista, primavera do pensamento! A pele não começa em nós, e nem termina em nós; ela é uma superfície interna de múltiplas ressonâncias; assim como estamos no mundo, o mundo está em nós – por isso ela é a um só tempo própria e impessoal; íntima e universal.

Entretanto, somente os espíritos intuitivos são capazes de proceder simpaticamente e promover uma analogia dinâmica impessoal. Sua pele rica em texturas permite-lhes acessar múltiplos níveis de sentido, de modo que os metafísicos podem a qualquer hora descer ao nível do homem inteligente e social assim como, segundo Bergson, o poeta pode descer ao nível do homem espirituoso, bastando para isso *soltar os dois elos que mantêm suas ideias em contato com seus sentimentos e sua alma em contato com a vida*[518]. Assim, o metafísico pode sentir os constrangimentos que a sociabilidade impõe ao espírito, e não é por um acaso fortuito que a sociabilidade se rarefaz em seu corpo. Mas o contrário não é verdadeiro – os espíritos socializados não podem se elevar ao nível do metafísico, a não ser que rompam a crosta de sociabilidade que inibe a sua potência intuitiva. O homem socializado faz analogias mal fundamentadas porque ele projeta a sua identidade, à qual está atrelada a "alteridade do outro". Assim, os movimentos são interpretados segundo a comunidade de afecções, percepções e opiniões que configura uma rede de doxa, ou seja, um *nicho*. No

reconnaîtrons notre erreur. Mais aussi, au moment où l'acte va s'accomplir, il n'est pas rare qu'une révolte se produise.", *D.I.* ,p.30.

[518] Trata-se de uma passagem de *O Riso* em que Bergson distingue entre a criação poética, que envolve o esquecimento de si, e a pessoa espirituosa, que transparece por trás daquilo que diz e faz, sem ser absorvida pelos seus atos, pois só aplica neles a sua inteligência, sem neles implicar o Desejo, a pura vitalidade espiritual. "[...] Todo poeta poderá, portanto, mostrar-se espirituoso quando bem lhe agradar. Não precisará adquirir nada para isso; ao contrário, precisará perder alguma coisa. Bastar-lhe-á deixar que suas ideias conversem entre si "à toa, por puro prazer". Bastar-lhe-á soltar os dois elos que mantêm suas ideias em contato com seus sentimentos e sua alma em contato com a vida. Por fim, ele se tornaria espirituoso se já não quisesse ser poeta pelo coração também, mas apenas pela inteligência.", *R.*, p.78.

fundo, a identidade de cada indivíduo é a de todos em geral – trata-se de uma única moldura segundo a qual todos os fatos são interpretados. Todos os integrantes de um nicho partilham de uma só identidade que interpreta tudo da mesma maneira, em uma única rede de significações que distribui entre os seus integrantes uma mesma série de juízos e representações. O homem social é incapaz de raciocínio analógico porque não acede à mobilidade real, não ultrapassa a planície de ação rumo a outras alturas da experiência – seu espírito não comporta um grande *spectrum* de tons mentais, mantendo-se dentro dos limites estreitos da subjetividade. Por isso parte das representações e dos juízos, espécies de figurinhas que aderem às coisas, e de seu enraizamento no bom-senso vigente no nicho. Para ter êxito no mundo social basta saber manipular as representações adequadas às situações (as tais figurinhas que substituem a duração por um símbolo útil); é preciso ter um arsenal de referências que suplantem os dados imediatos. O social comprime a pele a uma superfície tão-somente superficial, tornando-a tão-somente subjetiva e restringindo a sua amplitude de ressonâncias à planície inócua do atual. Na falta de pele, o homem descamba para a consciência reflexiva, movendo-se em meio à linguagem, às significações culturais e à inteligência, entre o genérico e o relativo no império da negação e da identidade ("*vita extensa*"). Trata-se de uma postura cômoda, passividade tendencialmente absoluta do espírito que exclui o esforço vital; assim, os homens vivem em meio aos dados mediados sem sequer sondar expressões mais sutis da realidade. A moralidade é o que apreende todas as coisas sempre em um mesmo tom vital, fazendo com que elas sejam iluminadas unilateralmente pela vantagem que podemos delas extrair. O seu esquema de interpretação é sempre mal fundamentado, suas analogias são sempre equívocas e confusas. Isso se dá porque o espírito está sempre voltado para a planície de ação, distendendo a sua duração e exteriorizando-se em relação a si mesmo. Por falta de latitude intuitiva, por não comportar em si mesmo os tons vitais em cujas perspectivas as coisas se tornam expressivas e imbuídas de intensidade estética, ele projeta sobre os movimentos a própria imobilidade da sua identidade, como se o mundo fosse um anexo de sua subjetividade. Se o espírito não se descobre duração (1º ato da intuição), como poderia acessar nas outras durações os seus conteúdos vitais (*movimento, sentido, direção, qualidades puras, expressividade singular*...)? Como poderia atingir os todos virtuais e instaurar uma perspectiva de inserção nos sentidos moventes? Moralmente, as coisas são dotadas de significações e remetem a outras em cadeias associativas constituídas em função de sua utilidade geral, o que as impede de ser atravessadas por fluidos estéticos e banhadas em tonalidades afetivas incomuns. A sociabilidade extremada manifesta a mais violenta indiferença e escancara o

deserto interior, inclusive quando acompanha sorrisos complacentes, gracejos divertidos e elogios bajuladores. Esse aparente altruísmo é, na realidade, uma efusão do verdadeiro egocentrismo. Eis a imagem do desencanto – até a matéria entristece...

Enfim, o que o problema do sentido, a atividade espiritual da inserção nos movimentos, a pele metafísica e a projeção de nossa interioridade cósmica têm a ver com o procedimento dos filósofos e com a filosofia em si? É o que veremos a partir de agora, na tentativa de apreender o que é a criação filosófica e a relação intrínseca entre a filosofia e a não-filosofia. Exploraremos o procedimento do filósofo, a saber: *De onde ele extrai a sua lucidez? Para onde volta a sua atenção? Qual é o campo ou o objeto de sua experiência? O que é um 'problema', e como este se relaciona com os conceitos filosóficos? De onde ele extrai a sua confiança – contra a prescrição do bom senso geral – e o ímpeto com que afirma os sentidos impopulares de uma filosofia ainda inexistente? Com base em quê ele nega os resultados ou os métodos de outras filosofias, construídas por filósofos não menos seguros de seus sentidos? Enfim, quem é o filósofo? Para quem ele escreve? Como se diferencia do artista? E do cientista? Qual a natureza do impacto filosófico? E a questão na qual germinam todas as outras: em que consiste a intuição?*

A grande revolução do bergsonismo em filosofia consiste na lucidez da intuição. Ela revoluciona radicalmente a natureza do conhecimento e, por consequência, a do procedimento do filósofo e a da filosofia como um todo. O que é conhecer? Seria o conhecimento um ato intelectual? Um ato da inteligência que se debruça indistintamente sobre as coisas e sobre os movimentos para prever o futuro, de modo a dominar os eventos do mundo e tornar a vida previsível, abrindo os caminhos para a ação humana, para a estabilidade e o equilíbrio das sociedades? Nesse caso, trata-se efetivamente de um modo do conhecimento, voltado certamente para a prática. Seria o conhecimento voltado para a especulação, teria ele caráter lógico? Seria ele calcado sobre os alicerces da percepção e da linguagem? Nesse caso, trata-se de uma transposição dos quadros da prática para o pensamento, de modo que a filosofia promoveria, no mínimo, uma Lógica e, no máximo, uma Dialética, pois a investigação filosófica partiria do tesouro cultural das significações, configurando uma socialização do pensamento que o faria oscilar entre a doxa e a ortodoxa. A realidade teria que caber nas vestes de confecção dos conceitos já prontos, talhados sobre as dissociações espaciais da linguagem, depositários das malhas do bom senso e de uma média das opiniões. Esses conceitos lógicos, constituídos palavra sobre palavra pela escalada intelectual do específico ao genérico, do particular ao universal, fazem a filosofia mover-se em meio a ideias genéricas que subsomem a multiplicidade heterogênea no

interior de uma unidade abstrata – a quantidade subsome a qualidade em uma relação às avessas[519]. Esses conceitos serão imprecisos e ineficazes, pois não serão conceitos imbricados na duração, e sim, conceitos simbólicos constituídos intelectualmente, meras "*metáforas do Nada*" ou *flatus vocis*, como diziam os medievais. Não importa se esse conceito seja a Ideia platônica ou a Vontade schopenhaueriana – a filosofia seria uma sistematização que varia segundo o arbítrio de cada filósofo; ela seria certamente dotada de uma coerência interna (a sua "*racionalidade*"), porém fechada em si mesma, de modo que o construto filosófico não passaria de uma réplica intelectual e verborrágica da realidade com fins puramente lógicos e teóricos[520]. Ela poderia separar completamente o pensamento da experiência, produzindo construções racionais que subsistem logicamente como possibilidades adequadas não a este mundo, mas a todos os mundos imagináveis, existentes ou não. Ou então ela até poderia manter relações entre pensamento e experiência, mas restritas às suas camadas mais extensas, o que também conduz à desarticulação linguística e espacial da realidade e, portanto, à transcendência. Esses conceitos genéricos são gavetas nas quais cabem o máximo de coisas possíveis, tantas quantas se quiser; porém, eles não dão a configuração interna das coisas; a sua singularidade. Nem é preciso dizer que incorrerão em falsos problemas. Por exemplo, questões como a primeira antinomia de Kant: *o mundo é finito ou infinito?* Ou ainda: *o mundo existe em si mesmo ou é apenas ilusão?* Tomemos o devir: *o mundo é nada senão devir? Tudo é mobilidade?* Segundo Heráclito, sim; segundo Parmênides, não. Essa maneira de filosofar consiste em emprestar do senso comum termos prontos e claros e investigar se o objeto que se está examinando cabe ou não nesses termos,

> mas pagamos um preço alto por essas vantagens. Pois o sim e o não são possíveis. Vemos na história da filosofia: quando uma escola sustenta o sim, outra sustenta o não. Às questões assim colocadas, o sim e o não são respostas possíveis. Isso já é grave. Há soluções claras para os problemas, mas o que é essa certeza que somente

[519] "A generalização só pode ser feita por uma extração de qualidades comuns; mas as qualidades, para serem comuns, deverão já ter sofrido um trabalho de generalização. [...]", *M.M.*, p.185.

[520] Exageramos uma caricatura, pois nenhuma filosofia verdadeira jamais foi apenas lógica; no entanto, muitas filosofias tendiam a essa caricatura, sobretudo na Idade Moderna, quando a filosofia praticamente se confundiu com uma epistemologia. Mas bastaria lançar um olhar sobre a Antiguidade grega para ver que mesmo a lógica era a secreção de uma ética, indissociável, portanto, de um modo de vida. Vivia-se e morria-se pela filosofia, instrumento de libertação para tornar verdadeira a vida, e não para descobrir a vida verdadeira, a Verdade universal. A própria filosofia teológica medieval, apesar de seu eminente caráter lógico, visava em algum grau ao modo de vida, pois a diferença conceitual estava em função da diferença do credo, e o credo estava em função de um modo de vida encarnado pelas diferentes correntes do cristianismo. Apenas modernamente a filosofia se encerrou no interior de si mesma, ou tendeu maximamente para isso, desenvolvendo uma aptidão sistemática e racional, a um só tempo lógica e matemática.

> podemos ter se nos fechamos numa escola? Essa certeza é hipotética, completa no interior de si mesma, mas suspensa em algo incerto.[521]

A história da filosofia ilustra infindáveis disputas entre correntes opostas – realismo e idealismo, empirismo e racionalismo, materialismo e espiritualismo, etc. –, de modo que a palavra final caberia a uma filosofia crítica e relativista que conclui pela impossibilidade da metafísica – eis o kantismo, ainda vigoroso na época de Bergson. Ora, onde estaria o vitalismo filosófico? Não à toa, por não atinarem com a dimensão *prática*[522] da filosofia, muitos foram incapazes de sondar a sua veia criadora. Mas o grande equívoco dos filósofos sempre foi o mesmo: confiar demais na inteligência como único meio de conhecimento. Tratava-se, portanto, de restabelecer a metafísica, de fazê-la novamente tocar no Absoluto, e para isso era necessário encontrar o seu verdadeiro método, um meio de conhecimento que não nos mantivesse flutuando no Nada, entre o relativo e o genérico, e nos deixasse de fora dos movimentos como a inteligência; mas que nos instalasse em seu interior movente – eis a descoberta da intuição. É verdade que essa descoberta é precedida pela descoberta do conceito de duração, como Bergson indica em uma carta[523]. Essa nova imagem do pensamento gera uma filosofia radical, sem lembrança da negação, sem resquícios dialéticos ou críticos, sem "escola" e sem vaidade – o bergsonismo é intrinsecamente um protesto contra a imagem dogmática do pensamento[524]. Doravante, a filosofia não será mais a obra de um indivíduo, mas do esforço conjunto de vários indivíduos; ela não será mais algo pronto e acabado, para pegar ou largar, mas uma filosofia elástica e expansiva, passível de ser incessantemente alargada, esticada, elaborada, relançada, até mesmo modificada à luz de uma nova perspectiva engendrada nela e por ela. Esse era o sonho de Bergson, uma filosofia plenamente afirmativa, embora talvez somente ele estivesse à altura do bergsonismo... De

---

[521] "*A ideia de tempo*", pp.41-42. Trata-se de um trecho da quarta aula de um curso de Bergson no Collège de France entre 1901-1902 a respeito da ideia de tempo. Seção de 10 de janeiro de 1902.

[522] Num sentido muito especial de *prática* – não no sentido da atividade utilitária, ou mesmo no sentido da aplicação a nível subjetivo (auto-ajuda). A teoria é prática, ainda que não se prolongue na ação, pois ela é transformadora; ela desobstrui o espírito, livrando-o de hábitos mentais, instala-o na mobilidade real, promove uma nova distribuição dos sentidos, amplia a consciência, vitaliza e, portanto, muda a diretriz de uma existência e o equilíbrio das atividades, envolvendo-as em um élan criador.

[523] Carta a Höffding, 1916: "*A teoria da intuição, sobre a qual o senhor insiste muito mais do que sobre a teoria da duração, só se destacou aos meus olhos muito tempo após essa última*." In "*Écrits et Paroles*", *t.III, p.456*; apud Deleuze, *Bergsonismo*, p.9.

[524] "Nossa iniciação ao verdadeiro método filosófico data do dia em que rejeitamos as soluções verbais, tendo encontrado na vida interior um primeiro campo de experiência. Todo progresso ulterior foi um engrandecimento desse campo. [...] Contra essa maneira de filosofar, toda nossa atividade filosófica foi um protesto.", *P.M.*, pp.101-102.

todo modo, ele instaura uma nova imagem do pensamento, uma nova disposição do filósofo que envolve uma outra atitude em relação ao pensamento e à vida.

> Quão mais instrutiva seria uma metafísica realmente intuitiva, que seguisse as ondulações do real! Já não abarcaria mais de um só golpe a totalidade das coisas; mas de cada uma daria uma explicação que a ela se adaptaria exatamente, exclusivamente. Não começaria por definir ou descrever a unidade sistemática do mundo: quem sabe se o mundo é efetivamente uno? Apenas a experiência poderá dizê-lo e a unidade, caso exista, aparecerá ao termo da procura como um resultado; impossível pô-la de saída como um princípio. Será, aliás, uma unidade rica e plena, a unidade de uma continuidade, a unidade de nossa realidade e não essa unidade abstrata e vazia, provinda de uma generalização suprema, que seria com a mesma propriedade a unidade de qualquer mundo possível. [525]

O filósofo não terá mais vida fácil[526]; não poderá mais conter a realidade movente dentro das definições estáticas e dos conceitos genéricos contidos em seu sistema intelectual, pronto para deduzir dele, descendo da generalidade conceitual às particularidades individuais, as suas verdades convenientes. O filósofo já não poderá apelar à inteligência pura em seu procedimento, senão terminará por produzir um mau recorte, em todo caso arbitrário, que não segue a real articulação dos sentidos, uma vez que a inteligência só pode estabelecer relações abstratas entre termos fixos, reconstituindo artificialmente o todo pela justaposição das partes. É verdade que o método intelectual tem as suas vantagens; a saber, uma tripla vantagem: *lisonjeia o amor próprio, facilita o trabalho e dá a ilusão do conhecimento definitivo*[527]. Entretanto, o verdadeiro filósofo não deve sucumbir a essas facilidades e ao lucro pessoal que poderá extrair desse modo de proceder, sob pena de subordinar a filosofia à pessoalidade do filósofo e de sacrificar, em nome da utilidade e da vaidade, o vitalismo filosófico.

Apenas a intuição pode se instalar imediatamente no todo virtual e movente, e é por isso que uma verdadeira filosofia precisa "*[...] fazer violência ao espírito, escalar de volta a inclinação natural da inteligência.*"[528]; ela "[...] só pode ser um esforço para fundir-se

---

[525] *Ibidem. pp.28-29.*

[526] "*O trabalho habitual do pensamento é fácil e prolonga-se tanto quanto quisermos. A intuição é árdua e não poderia durar. [...]*" *Ibidem.* p.33. E também: "*Raciocinar sobre ideias abstratas é fácil: a construção metafísica é uma brincadeira, por pouco que a ela estejamos predispostos. Aprofundar intuitivamente o espírito é talvez o mais árduo, mas nenhum filósofo trabalhará nisso por muito tempo seguido; rapidamente perceberá, a cada vez, o que ele estava em condições de perceber. [...]*" *Ibidem.* p.75.

[527] *E.E.*, p.3.

[528] *E.C.*, p.32.

novamente no todo."[529] Ela já não ambicionaria uma certeza imediata e necessariamente efêmera; não se precipitaria; ao contrário, ela seria um esforço crescente no sentido de aprofundar cada vez mais o seu objeto, depurar cada vez mais os sentidos, se instalar cada vez mais no coração dos movimentos, no nível dos dados imediatos, e alargando cada vez mais a consciência[530]. Calma, *com alma*, a filosofia aprenderia uma camaradagem com os acontecimentos; porém, raramente os filósofos possuem essa paciência, e preferem apelar às soluções dadas pela tradição filosófica e às noções armazenadas na linguagem, subsidiárias do senso comum e tributárias da inteligência. Pois é preciso um esforço incessantemente renovado para pensar o movimento, e os símbolos (conceitos prontos, definições formais, formulações fixas, soluções dadas...) são feitos para dispensar o imenso esforço de intuição e mediar o contato com o real, pois eles substituem o *continuum* movente das coisas por um equivalente prático e vantajoso. Ora, não é vertiginosa a mera suposição de que deveríamos fazer um esforço intuitivo para cada objeto novo e criar para ele um conceito que faça jus à sua diferença interna?[531] Mas é exatamente assim que a filosofia deverá proceder se quiser tocar no real! Só assim o pensamento e o movente coincidirão.

> É verdade que a filosofia exigirá então um esforço novo para cada novo problema. Nenhuma solução será deduzida geometricamente de outra. Nenhuma verdade importante será obtida pelo prolongamento de uma verdade já adquirida. Será preciso renunciar a fazer com que a ciência universal caiba virtualmente em um princípio.[532]

Os conceitos deverão ser essencialmente flexíveis, enquadramentos da intuição, apropriados à duração, e não mais pretender a uma definição rígida adequada a representações, pois a filosofia deverá expurgar todo formalismo, todos os substitutos simbólicos que mediam a experiência; e a filosofia deverá ser mais dinâmica e experimental, promover uma inserção, ou mesmo uma *imersão* nas várias alturas da experiência, furtar-se às formulações estáticas que dispensariam a experimentação real[533]. Sobretudo, essa nova

---

[529] *Ibidem.* p.209.

[530] "*[...] Não teria pressa. Seria uma ascensão gradual para a luz. Levados por uma experiência cada vez mais ampla para probabilidades cada vez mais altas, tenderíamos, como um limite, para a certeza definitiva.*", *E.E.*, p.3.

[531] "*[...] A ideia de que poderíamos ter de criar peça por peça, para um objeto novo, um novo conceito, talvez um novo método de pensar, repugna-nos profundamente*.", *E.C.*, p.53.

[532] *P.M.*, p.29.

[533] "*[...] Ou a metafísica é apenas esse jogo de ideias ou então, se é uma ocupação séria do espírito, é preciso que transcenda os conceitos para chegar à intuição. Decerto, os conceitos são-lhe indispensáveis, pois todas*

atitude filosófica consiste no esforço necessário para nos instalarmos de saída no movimento e desviarmos do recorte utilitário e social do objeto já feito, ou seja, em outros termos, para ultrapassarmos os hábitos do pensamento humanizado e tocarmos na mobilidade pura, pois "*[...] já há algo de quase divino no esforço, por humilde que seja, de um espírito que se reinsere no elã vital, gerador das sociedades que são geradoras de ideias*."[534] Fora da esfera de pressurização humana, ou seja, do social, o verossímil quase nunca é verdadeiro; a natureza não se preocupa em facilitar o nosso conhecimento. O pensamento intuitivo não é crítico, pois ele não se move de negação em negação, entre símbolos; a metafísica pretende passar-se dos símbolos e instaurar um contato imediato com o seu objeto.

Enfim, entre esses dois métodos, a humana inteligência e a divina intuição, que no fundo manifestam duas posturas diferentes diante da filosofia e de sua direção vital, há uma diferença absoluta. A inteligência largada a si mesma promove invariavelmente confusão, enquanto a intuição por si gera lucidez. Curiosamente, entretanto, a confusão vem fantasiada de uma aparente clareza, enquanto a lucidez nasce obscura. Como explicá-lo? Bergson faz uma distinção entre *dois tipos de clareza*[535]. A inteligência só se sente à vontade quando opera sobre o já-conhecido e promove rearranjos das ideias que já possuímos; só assim ela compreende, e essa compreensão é instantaneamente clara porque, digamos, ela se encaixa perfeitamente nos quadros do entendimento, se sustenta sobre razões práticas (uma certa "*racionalização social do mundo*") e, por isso mesmo, se prolonga comodamente no bom-senso. Esse tipo de clareza agrada muito ao intelecto, como um círculo perfeito – um exemplo emblemático disso são os silogismos. (Ex.: *O homem é mortal; Sócrates é homem. Logo, Sócrates é mortal.*) Embora quebre com a regra aristotélica do silogismo, a inversão de Ionesco não é menos perfeita e nem agrada menos ao intelecto ao arrancar-lhe um sorriso

---

as outras ciências trabalham normalmente com conceitos e a metafísica não poderia passar-se das outras ciências. Mas ela só é propriamente ela mesma quando ultrapassa o conceito, ou pelo menos quando se liberta dos conceitos rígidos e já prontos para criar conceitos bem diferentes daqueles que normalmente manejamos, quero dizer, para criar representações flexíveis, móveis, quase fluidas, sempre prontas a se moldarem pelas formas fugidias da intuição.", *P.M.*, p.195. Grifo nosso.

[534] *Ibidem*. p.67. Sobre a humanidade da inteligência e a divindade da intuição, ainda esta passagem: "*[...] Seu domínio sendo o espírito,* [*a intuição] *quer apreender nas coisas, mesmo materiais, sua participação na espiritualidade – diríamos na divindade, se não soubéssemos tudo o que ainda se mistura de humano à nossa consciência, mesmo depurada e espiritualizada. Essa mistura de humanidade é justamente o que faz com que o esforço de intuição possa se realizar em alturas diferentes, em pontos diferentes, e produzir em diversas filosofias resultados que não coincidem entre si, ainda que não sejam de modo algum inconciliáveis*." *Ibidem*. p.31.

[535] *Ibidem*. pp.33-34.

("Todos os gatos são mortais. Sócrates é mortal. Logo, Sócrates é um gato."[536]). Brincadeiras à parte, o método intelectual é cômodo, pois se trata de uma compreensão sem esforço que consiste em recompor o novo com elementos preexistentes. Já a intuição não procede assim, pois a ideia radicalmente nova que ela engendra nem tem propriamente elementos, pelo menos não em seu todo simples, que é como ela se apresenta. Por isso, ela é tomada de início como incompreensível e obscura para a disposição habitual, digo, intelectual do pensamento. Mas ela só precisa de um ingrediente para se impor: *tempo*. Aliás, exatamente como as obras de arte, começam por ser chocantes, pois chocam contra os hábitos constituídos do corpo coletivo para ir se afirmando cada vez mais, sendo aceita à medida que for diminuindo o impacto do choque. É assim que, com o tempo, as grandes obras de arte saltam por sobre as barreiras que a crítica lhe opõe instantaneamente como reação conservadora do corpo constituído – elas só precisam de tempo para se afirmarem plenamente, por isso envelhecem bem. Já as falsas obras de arte que se multiplicam em abundância, muitas vezes elogiadas pela crítica apenas por reproduzirem os dogmas ou os clichês sociais, essas não sobrevivem ao tempo, pois nada têm para afirmar, não trazem consigo nenhuma novidade e não instauram nenhum viés estético, uma vez que não foram engendradas por um ato positivo do espírito, um esforço intuitivo e um impulso vital. Enfim, uma ideia original engendrada intuitivamente tem a mesma qualidade de uma obra de arte: consiste em uma novidade absoluta que com o tempo se impõe às atenções, pois seu impacto é inelutável, e seu perfume é irresistível. Em vista disso, é lúcido dar o tempo necessário para que ela se afirme em nós; em vez de largá-la prontamente, passeemos com a ideia nova, entreguemo-nos a ela e deixemos que ela nos impregne: assim, a sua obscuridade inicial irá se dissipar e ela irá se impor, dissolvendo através da sua própria luminosidade os falsos problemas que, antes, figuravam como eternamente insolúveis e atravancavam o pensamento, consumindo a sua atenção e o impedindo de avançar.

> Eis um problema filosófico. Não o escolhemos, nós o encontramos. Ele nos barra a via e, desde então, é preciso afastar o obstáculo ou deixar de filosofar. Não há subterfúgio possível; adeus ao artifício dialético que adormece a atenção e que dá, em sonho, a ilusão de avançar.[537]

[536] O Senhor Idoso conclui: "*E tem quatro patas. É verdade, eu tenho um gato que se chama Sócrates*." O Lógico: "*Está vendo?*" Eugène Ionesco, in "*O Rinoceronte*", p.30.

[537] *P.M.*, p.75.

Mas a impaciência dos filósofos impede essa longa elaboração e gradual conquista. Ao lado de um certo comodismo, ela manifesta o medo da incerteza e do risco intrínseco à novidade e à criação como um todo. Falta confiança. E essa confiança só poderia ser conquistada através da intuição, que gera uma intimidade com a mobilidade real e um vitalismo superior. Mas é muito mais cômodo e vantajoso manipular a matéria filosófica do que criar matéria filosófica; há vantagens sociais em trabalhar com matérias já constituídas, com o já-conhecido. Além de mais útil, é mais agradável, pois "repete aquilo que todos querem ouvir". Essa filosofia nem fere, nem interfere; é um avatar do senso comum (imagem dogmática do pensamento). A sua erudição pacífica nada é senão uma profusão de vaidades. Manipular conceitos é fácil, uma vez que se está familiarizado com a história da filosofia. A metafísica poderia ser uma brincadeira, mero jogo de palavras, se não engajasse vitalmente o espírito. Platão já havia compreendido isso nos primórdios da filosofia ao acusar os sofistas da mais absoluta indiferença, encarnada em suas astúcias intelectuais. Há também, modernamente, os "*filosofastros da realidade*"[538], já denunciados por Nietzsche, que seduzem pela retórica ou pela pose, agradam pela banalidade do que dizem através de um discurso conceitual eventualmente complexo, e apenas fortalecem o consenso – por isso, aliás, saem aplaudidos e, muitas vezes, com o incrível rótulo de "filósofos". Não é incomum, hoje, vê-los por aí, com livros publicados e inúmeras conferências. Ora vestem a máscara de sábios, ora de eruditos, ora de intelectuais; volta e meia aparecem nas mídias, quando não se tornam celebridades midiáticas. Não há traço de filosofia nisso, trata-se no máximo de autoajuda. Mas, a despeito, apanhemos dentre eles o melhor exemplar – o autêntico filósofo que subscreve o método intelectual – e coloquemo-lo ao lado de um filósofo intuitivo para uma conversa: o que acontece? Deixemos que Bergson nos diga diretamente através de sua rascante lucidez:

> Desse modo se explica a marcante inferioridade do ponto de vista intuitivo na controvérsia filosófica. Ouçam a discussão de dois filósofos, um dos quais pugna pelo determinismo, o outro pela liberdade: é sempre o determinista que parece ter razão. Ele pode ser novato e seu adversário experimentado. Pode advogar desleixadamente sua causa, ao passo que o outro transpira sangue pela sua. Sempre dirão que é simples, que ele é claro, que ele é verdadeiro. Ele o é fácil e naturalmente, tendo apenas que juntar pensamentos já prontos e frases já feitas: ciência, linguagem, senso comum, toda a inteligência está a seu serviço. A crítica de uma filosofia é tão fácil e está tão certa de ser bem recebida que sempre irá tentar o iniciante. Mais tarde poderá vir o arrependimento – a menos, no entanto, que haja incompreensão nativa e, por despeito, ressentimento pessoal com respeito a tudo que

[538] "*[...] nos quais nada há de novo e autêntico exceto o colorido*." Nietzsche, "*Além do Bem e do Mal*", §10, p.16.

> não é redutível à letra, a tudo que é propriamente espírito. Isto acontece, pois a filosofia, ela também, tem seus fariseus.[539]

Nessa passagem, a indiferença da inteligência lançada a si mesma se torna sensível. A via dificultosa da intuição envolve incessante esforço, inclusive sobre si mesmo; tempo e paciência; riscos e incertezas; e o engajamento vital não pode ser revertido em lucro pessoal. Este quer sempre resultados instantâneos, quer saltar por sobre o processo para o resultado; mas o resultado não é de onde se parte, e sim, aonde se chega, ao passo que o processo é tudo – é inclusive mais do que os resultados aos quais chega. A intuição enquanto método instaura esse pleno processo, indispensável para uma filosofia vitalista; é por isso que a intuição é um estranho método, pois ela não estabelece nada a priori, nem mesmo uma reflexão sobre as condições ou os limites da experiência; ela é *integralmente experimental*, e é por isso que o empirismo bergsoniano é radical[540]! A outra via é fácil, pois a matéria da filosofia está aí, à sua disposição, e a sua imagem dogmática se conforma muito bem ao senso comum, uma vez que reflete as "razões do mundo", como vimos. Por isso o novato que apela aos argumentos lógicos, seja através de seu puro bom senso ou dos arquivos da tradição, parece ter razão sobre o experimentado que produz o novo a partir de um contato direto com o real, à custa de esforço espiritual. Aliás, aquele é afeito à postura crítica, pois ela é fácil e prescinde de esforço e escuta. É muito comum que os estudantes de filosofia caiam prontamente em "clubismos", sem ao menos se dar o tempo da escuta, o tempo para se tornar íntimo das filosofias e, o que é natural, se inclinar a umas mais do que a outras, embora não por clubismo, e sim, pela ressonância e pelo impacto vital que elas geram em sua pele metafísica. O tempo é fator imprescindível. É certo que a filosofia não contém simetria interna – os filósofos não se encontram em pé de igualdade; há entre eles, sem dúvida, aqueles que reproduziam a doxa por outros meios (ora pela dialética, ora pela crítica; sempre pela negação) e, por isso, se tornaram mais hegemônicos, mas também aqueles que combateram a doxa radicalmente por todos os meios, e estes são os filósofos

---

[539] *P.M.*, p.35.

[540] "*Só vejo um meio de saber até onde se pode ir: é pôr-se a caminho e andar. Se o conhecimento que buscamos é realmente instrutivo, se ele deve dilatar nosso pensamento, toda e qualquer análise prévia do mecanismo do pensamento poderia apenas mostrar-nos a impossibilidade de ir tão longe, visto que teríamos estudado nosso pensamento antes da dilatação que procuramos obter dele. Uma reflexão prematura do espírito sobre si mesmo irá desencorajá-lo de avançar, ao passo que pura e simplesmente avançando ele teria se aproximado do objetivo e, ademais, teria percebido que os obstáculos apontados eram, em sua maioria, efeitos de miragem*.", *E.E.*, p.2.

marginais na história da filosofia[541]. É evidente, pela natureza deste trabalho, a quais filosofias nos inclinamos. Mas isso tudo para concluir que *a disposição com que se vai à filosofia determina não só as respectivas inclinações mas, sobretudo, a face que a filosofia lhe voltará e, também, os frutos que ela deixará colher. Os frutos mais preciosos, só a intuição metafísica poderá vislumbrar, e só um incomensurável esforço filosófico poderá alcançar. Eis uma grande lição do bergsonismo.*

Passemos ao procedimento do filósofo. Onde começa uma filosofia? Já não resta dúvida de que é na intuição. Mas dissemos que a intuição não exclui a experiência e que, ao contrário, ela é experimental – sobre qual campo ela se exerce? E para onde volta a sua atenção? Enquanto a ciência tem por objeto a matéria, razão pela qual o cientista se fia na inteligência e na percepção como método (*empirismo rudimentar do "observador"*), o filósofo procede metodicamente pela intuição, pois a metafísica tem por objeto o espírito. Ora, se o seu campo de investigação é o espírito, o objeto primeiro da atenção do filósofo é o seu próprio interior, pois ele o experimenta imediatamente. Assim, o espírito presta atenção em si mesmo, de sobejo, enquanto se fixa sobre a matéria, à medida que sua consciência se materializa na superfície[542]. A sua primeira descoberta é, inevitavelmente, a de si mesmo enquanto duração. Mas se as descobertas da intuição são lampejos evanescentes, como se poderia constituir a partir delas uma metafísica consistente? É que a intuição se torna método. "*[...] Essa atenção suplementar* [*a intuição] *pode ser metodicamente cultivada e desenvolvida. Assim irá se constituir uma ciência do espírito, uma metafísica verdadeira, que irá definir o espírito positivamente em vez de simplesmente negar dele tudo o que*

[541] Entre os dois extremos, claro, há uma miríade de graus entre os quais se distribuem a maioria dos filósofos, porque, afinal, não existe sequer uma filosofia que seja puramente intelectual ou dogmática. Como sabemos, há graus de intuição, e esta margeia a inteligência. Mesmo as mais dogmáticas filosofias se rebelaram por pelo menos um lado contra algum dogma estabelecido. Mas é fato inegável que entre os filósofos não há simetria, há os adorados e os malditos, e essa linha de distinção prolonga a sua diferença interna – os adorados prolongam o senso comum, e a filosofia não passa de um Tribunal Supremo ou um cartório de registro para carimbar a doxa ("*filosofia ortodoxa*"); os malditos são aqueles que fazem o senso comum implodir pela afirmação criadora que é a via filosófica, e na maioria das vezes de maneiras extremamente sutis ("*filosofia paradoxa*").

[542] "*À filosofia cabe a tarefa de estudar a vida da alma em todas as suas manifestações. Experiente em observação interior, o filósofo deveria descer ao fundo de si mesmo e depois, voltando à superfície, acompanhar o movimento gradual pelo qual a consciência se distende, se estende, se prepara para evoluir no espaço. Assistindo a essa materialização progressiva, espiando os procedimentos pelos quais a consciência se exterioriza, ele obteria pelo menos uma vaga intuição do que pode ser a inserção do espírito na matéria, a relação entre o corpo e a alma. [...] É verdade que do interior teria vindo o primeiro impulso, à visão interna teríamos pedido o principal esclarecimento; e é por isso que o problema continuaria a ser o que deve ser: um problema de filosofia*." *Ibidem.* p.37.

sabemos da matéria."[543] Aliás, a intuição não é necessariamente um ato único, pode envolver uma sequência de atos, inclusive quando se trata de aprofundar o mesmo objeto. Por isso, o esforço para atingir o absoluto é sempre renovado. Se acomodássemos nosso conhecimento na inteligência, nunca ultrapassaríamos o relativo, pois não levantaríamos o veu da *espacialidade*, digo, da *sociabilidade*, que são as verdadeiras causas da relatividade do nosso conhecimento[544]. É preciso, portanto, não somar algo à nossa condição, e sim, subtrair[545]; é levantando o veu que tocamos nos sentidos puros, nas tendências, nos dados imediatos – eis a *potência subtrativa da intuição*. Mas sabe-se que os dados imediatos de nossa própria duração não nos são imediatamente dados, de modo que o que a nossa consciência diminuta e reflexiva apreende em seu interior é a nossa subjetividade. Caso contrário, seríamos todos artistas[546]. É verdade que todos os espíritos são capazes de intuição, mas se ocupam de funções mais úteis à vida. Assim, a experimentação intuitiva está bloqueada pelos hábitos espirituais, quer dizer, pelo espírito intelectualizado, tornado um hábito social. "*É preciso todo um trabalho de desobstrução para abrir o caminho para a experiência interior*."[547] Aliás, é por isso que a filosofia exige e ainda por cima provoca um deslocamento de nossa atenção, reorientando-a do lado praticamente interessante do mundo para a realidade em si que é puro movimento, sem revertê-la em lucro pessoal porque, afinal, uma visão direta do espírito pelo espírito é tudo, menos algo útil. A intuição abarca a realidade num abraço definitivo, mas de que interessa esse contato, se ele praticamente de nada serve? À filosofia interessa, pois à diferença da ciência, ela não "obedece para comandar" (*Bacon*); ela *busca simpatizar*[548]. É preciso se despir da própria pessoalidade para que a intuição aflore e a filosofia consequentemente desabroche. *A filosofia é a própria*

---

[543] *P.M.*, p.89.

[544] "*[...] A espacialidade, portanto, e, nesse sentido inteiramente especial, a sociabilidade são aqui as verdadeiras causas da relatividade de nosso conhecimento. Afastando esse veu interposto, voltamos ao imediato e tocamos num absoluto*." *Ibidem*. p.23.

[545] É preciso *subtrair* o "método cinematográfico do pensamento" para coincidir com o devir real. *E.C.*, p.339.

[546] "*[...] E não são apenas os objetos exteriores; são também nossos próprios estados d'alma que se furtam a nós naquilo que têm de íntimo, pessoal, originalmente vivenciado. Quando sentimos amor ou ódio, quando nos sentimos alegres ou tristes, será mesmo o nosso sentimento que nos chega à consciência com os mil matizes fugazes e as mil ressonâncias profundas que fazem dele algo absolutamente nosso? Seríamos então todos romancistas, todos poetas, todos músicos*.", "*R.*", p.115.

[547] *P.M.*, p.50.

[548] *Ibidem*. p.145.

conversão da atenção[549]. Eis a sua perspectiva psicogenética, eis também o seu caráter místico, à medida que promove uma conversão espiritual – o que não deve espantar, visto que pelas mesmas razões a arte também possui caráter místico[550]. Esse deslocamento da atenção implica a ampliação da consciência pessoal em *uma supraconsciência imediata incrustada na mobilidade real*, que atinge a simplicidade dos movimentos, a translucidez dos sentidos. Aliás, uma visão dessa natureza já está no caminho que conduz à intuição filosófica[551]. A propósito, o espírito reconduzido à duração real já viverá a vida intuitiva, e seu conhecimento das coisas já será metafísico, ainda que não se prolongue conceitualmente em filosofia. Uma vez ultrapassado em nós o social e desobstruído o espiritual do pessoal, coincidimos com a pele metafísica de nossa duração, e é por ela que nos inserimos nos sentidos moventes. Atravessamos diferentes tons vitais, ora elevando-nos ao espiritual, ora descendo ao material – essa oscilação intuitiva é o próprio procedimento metafísico.

Entretanto, se a metafísica procede por intuição e tem por objeto a mobilidade da duração, *não iremos encerrar o filósofo na contemplação de si mesmo? Não irá a filosofia consistir em se olhar simplesmente viver, "como um pastor sonolento olha a água correr"?*[552] Em primeiro lugar, isto seria ignorar o caráter ativo da intuição metafísica. Confundir-se-ia a intuição com a contemplação passiva e desprovida de esforço ou atividade espiritual. Já vimos anteriormente que essa contemplação manifesta indiferença, uma falta de tensão vital; a curiosidade abstrata é sua derivada. Em segundo lugar, a intuição não termina no deslocamento da atenção para o interior cósmico da nossa própria duração; vimos, no início deste capítulo, que ela se prolonga em simpatia, num movimento projetivo de nossa pele impessoal que só é possível porque somos atravessados pela mesma substância que o universo inteiro: *Tempo*. Assim, a simpatia nos instala em outras consciências e, ainda

---

[549] *Ibidem*. p.159.

[550] É Beatriz Antunes quem sugere, para além do misticismo em si, um caráter intrinsecamente místico para a intuição filosófica e a artística: "*[...] De toda forma, o que nos interessa nesse momento não é tanto a expressão mística da intuição, a qual deveria ser objeto de outro estudo, tampouco a contribuição da experiência estritamente mística para outras disciplinas, mas o caráter místico que pode ser encontrado nas intuições que instauram tanto a filosofia, como a arte. Afinal, não há como negar o encantamento que as arrebata, cujas conclusões são verdadeiros saltos metafísicos, de origem estranhamente ilógica, embora bem distintos de uma loucura charlatã, de uma superstição ou de um pobre sentimentalismo.*", *Bergson e a criação artística*, pp.179ss.

[551] *P.M.*, p.147.

[552] *Ibidem*. p.213.

mais – na consciência em geral[553]! É só assim que se instauram as perspectivas pelas quais nos inserimos nos movimentos e nos sentidos[554]. O filósofo não é um mero espectador da vida; ele o seria, caso a filosofia fosse tão-somente uma reflexão erudita ou um passatempo intelectual que tivessem por objeto "a vida em geral". *Mas nós sabemos que a filosofia é criadora; que a intuição não nos deixa de fora do movimento a contemplá-lo passiva e pacificamente; que ela nos instala no sangue do movimento e promove um verdadeiro contato; que esse contato nos amplia e libera uma emoção única; e que essa emoção incita um vitalismo superior em todas as dimensões do espírito*. Quem é o metafísico senão aquele que participa em primeira mão dos movimentos virtuais, vendo o invisível (*Visão*), sentindo o insensível (*Sentido*), vivendo o invivível (*o Vital*)? Quem é o filósofo senão aquele que restitui à vida aquilo que lhe é de direito, porém que de fato é sufocado pelos bafos da atividade humana? Aliás, sem uma pele metafísica, o que seria do filósofo?

Façamos, aqui, um breve desvio. Urge fazer uma distinção que está o tempo todo suposta neste trabalho: a saber, entre metafísica e filosofia, ou melhor, entre *o filosófico* e *o metafísico*. É verdade que ambos são sinônimos na tradição filosófica, embora excepcionalmente adotem particularidades de significação distintas. Mas a nossa distinção difere de todas as que constam na tradição, e cabe a nós formulá-la, uma vez que ela já está latente em nosso trabalho, implícita em nossa direção. Por exemplo, já nos referimos anteriormente aos artistas enquanto metafísicos. O que isso quer dizer? Não, certamente, que esses artistas sejam filósofos, ou que escrevam reflexões sobre a criação artística. Já dissemos até que a vida é metafísica! Portanto, é necessário fazer essa distinção[555].

---

[553] É por isso que há uma intuição do vital geradora de uma metafísica da vida que prolongaria a ciência do vivo. *Ibidem.* p.30.

[554] "[...] a intuição de que falamos não é um ato único, mas uma série indefinida de atos, todos do mesmo gênero, sem dúvida, mas cada um de uma espécie muito particular, e como essa diversidade de atos corresponde a todos os graus do ser." *Ibidem.* p.214 (grifo nosso). A intuição assume vários graus, e cada ato intuitivo atinge um grau do ser, sendo que cada grau exprime um absoluto ("*perspectivismo"*). É como um "*escaneamento*" interno e gradual do ser. Cada grau instaura uma perspectiva sobre seu 'objeto', pela qual se estabelece uma inserção no sentido. Por exemplo, no grau mínimo do ser, a sua materialidade – a inserção consistirá em uma ação utilitária, uma manipulação. No grau máximo do ser, a sua espiritualidade pura ou a sua singularidade expressiva; o seu inigualável 'charme'. A inserção já não configura mais uma ação, mas, literalmente, uma *paixão*. Entre a paixão ativa e a ação passiva, há todos os graus intermediários entre os quais o espírito oscila.

[555] É bom observar, como o faz Beatriz Antunes, que "[...] uma distinção de direito não acarreta separações de fato, mas evidenciam qualificações de ordens incomparáveis que se associam em uma unidade. É, portanto, uma força, uma direção que não pode ser negligenciada, pois qualifica a atividade em questão.", in *Bergson e a criação artística*, p.180.

Ao dizermos que a vida é metafísica, queremos dizer num primeiro momento que ela não é apenas de ordem física. Ora, os filósofos de todos os tempos sempre acreditaram que a vida não é tão-somente física, razão pela qual os gregos desconfiavam dos dados da percepção e da sensibilidade como um todo – eles intuíam que estes eram mediados e, por isso, relativos e ilusórios. O grande equívoco dos filósofos desde o dia em que Zenão inaugurou a metafísica, ao concluir que o movimento é ilusório, foi o de confiar na faculdade intelectiva como único meio de conhecimento do real, embora os gregos não pudessem proceder de outra maneira, uma vez que estavam hipnotizados pela invenção política do *logos*[556]. Desde então, os filósofos foram incapazes de pensar o tempo positivamente e de afirmar o movimento e a mudança como substanciais e indivisos. É em cima dessa mesma ilusão que a ciência moderna foi incapaz de conceber a natureza radicalmente criadora da vida. Enfim, o intelecto sempre concebeu a realidade como um espaço sem tempo no qual situou as verdadeiras Essências – é não à toa que Platão situou as Ideias na Eternidade; é para ela que apontou para escapar do mundo fenomênico das aparências. A metafísica, do ponto de vista intelectual, é essa dimensão suprassensível situada num plano que transcende ao mundo físico[557]. Embora os gregos não conhecessem o termo, que foi forjado por exegetas neoplatônicos e com o qual estes cunharam a compilação de escritos de Aristóteles, o termo "*metafísica*" é uma união de "*metá tá physikhé*" ("*para além [dos entes] físicos*"), expressão que consta em várias passagens da obra aristotélica, sobretudo naquelas que tratam das causas primeiras, do primeiro motor. A significação do termo sofreu pequenas alterações ao longo da tradição, até perder de vista a diferença (tão particular à obra aristotélica e à sua exegese neoplatônica) e se tornar sinônimo de "*filosofia*". Enfim, o que nos importa nesse parêntese histórico é que "*metafísica*" é um termo criado para uma ciência ainda inexistente[558], posto que não era *nem lógica, nem ética e nem física*, as três modalidades do pensamento filosófico grego. Em vista disso, por que deveríamos nos ater ao termo indiferenciado como ele se encontra hoje? Certamente, se elaboramos uma distinção, não o fazemos aleatoriamente ou em vão; há razões que nos

[556] Sobre o caráter político do logos, a instauração política da filosofia, cf. as obras de Jean-Pierre Vernant e de Marcel Detienne como um todo. Recomendamos sobretudo a leitura inicial de "*Os mestres da verdade Grécia Arcaica*" (Detienne), "*As origens do pensamento grego*" (Vernant) e "*Mito e pensamento entre os gregos*" (Vernant).

[557] Por isso Bergson afirma que, para os filósofos gregos, a ordem física é a ordem lógica deteriorada. Cf. *E.C.*, p.346.

[558] Ver a esse respeito a introdução ("*A ciência sem nome*") da obra clássica de Pierre Aubenque, "*O problema do ser em Aristóteles*", em que ele retraça a história da obra de Aristóteles e do termo *Metafísica*. Cf. pp.35-49.

impelem para isso, e essas razões se encontram na revolução bergsoniana. *Pois, afinal, se a inteligência aponta para a dimensão suprassensível da eternidade, a intuição nos conduz para a virtualidade do tempo, dimensão fronteiriça entre o sensível e o infra-sensível*[559]*. Ou seja, "metafísica" não se aplica mais à transcendência do eterno, à fuga do tempo e à negação do mundo sensível, mas à imanência mesma da duração e ao alargamento do sensível via intuição! Por isso, a vida é imediatamente metafísica – porque o tempo em si é metafísico, ao passo que a eternidade é uma ilusão intelectual.*

Dito isto, a metafísica é a dimensão dos dados imediatos da consciência, da mobilidade dos sentidos. Quando dizemos que alguém é *um metafísico*, isso quer dizer, não que ele é um filósofo, mas simplesmente que ele atinge a supraconsciência que o instala nos dados imediatos, dimensão positiva do real ("*o movente*"); no Tempo puro, portanto. É nesse sentido que nos referimos aos artistas enquanto metafísicos, ainda que nada tenham a ver com a matéria especificamente filosófica. É assim que chegamos à noção de *pele metafísica*, esse aporte ao virtual, esse livre afluxo do virtual que é uma liberação de sentidos insondáveis (*emoção*). Os espíritos criadores, sejam artistas ou filósofos, são metafísicos porque acessam a evolução imediatamente criadora da realidade em si, ou seja, o Tempo puro. As suas respectivas matérias (plásticas ou literárias) serão desenvolvidas a partir desse contato primordial que lhes imprimirá um élan de criação. A fonte da criação artística e da criação filosófica é a mesma, e é por isso que tanto os filósofos quanto os artistas procedem *intuitivamente*, embora as suas respectivas matérias ensejem abordagens particularmente distintas. A respeito desse contato interno com os movimentos e do conhecimento intuitivo que dele se obtém, encontramos uma passagem elucidativa de Bergson. Nela, ele se refere ao "metafísico" enquanto o filósofo, mas nada nos impediria de estendê-lo ao artista:

> Parecia-nos com efeito ser essa a função do metafísico: deve penetrar no interior das coisas; e a essência verdadeira, a realidade profunda de um movimento, nunca pode lhe ser mais bem revelada do que quando ele próprio realiza o movimento, quando o percebe sem dúvida ainda de fora como todos os outros movimentos, mas, ademais, apreende-o de dentro como um esforço, do qual apenas o vestígio era visível. No entanto, o metafísico só obtém essa percepção direta, interior e certa, para os movimentos que ele próprio realiza. Somente acerca destes pode garantir que são atos reais, movimentos absolutos. Já no que se refere aos movimentos realizados pelos outros seres vivos, não é em virtude de uma percepção direta, é por simpatia, é por razões de analogia que ele os erigirá em realidades independentes. E acerca dos

[559] É bom lembrar que a intuição não exclui a experiência e, portanto, o sensível; ela *se insere no sensível para escapar dele com ele*, como bem coloca Beatriz Antunes: "É evidente que a intuição bergsoniana supõe a experiência, senão seria como a abstrata intuição intelectual que promove acesso a um suposto princípio universal. Porém que tipo de experiência é essa que se insere no meio do sensível para escapar dele com ele, ou seja, que não se reduz nem ao empírico, nem ao universal?", in *Bergson e a criação artística* p.180.

> movimentos da matéria em geral não poderá dizer nada, a não ser que provavelmente há mudanças internas, análogas ou não a esforços, que ocorrem não se sabe onde e que se traduzem a nossos olhos, como nossos próprios atos, por deslocamentos recíprocos de corpos no espaço.[560]

O contato metafísico consiste no acesso ao virtual: entrar no interior do movimento, atingir sua realidade profunda ao realizá-lo por sua vez, como se o repetisse interiormente. Vimos que essa repetição não duplica a realidade, pois ela não é uma repetição atual, e sim virtual, o que configura precisamente uma *ressonância*. Assim, em uma passagem a respeito da fonte de criação do poeta trágico, Bergson nos diz que os sinais explícitos da paixão são interpretados por nós – embora de maneira falha – através de uma analogia com aquilo que nós mesmos já sentimos, e que só podemos conhecer o nosso próprio coração. Quer dizer – *quando chegamos a conhecê-lo!*[561] Enfim, essa ressonância consiste na dimensão experimental do conhecimento intuitivo, pois este não pode prescindir de um contato direto com o seu objeto, envolvendo-o em pele metafísica para apreender o seu movimento. Quanto ao caráter absoluto ou relativo de um movimento, vimos que Bergson se esquiva de desenvolver um critério para reconhecer se um movimento é absoluto ou não, pois este seria um mau critério, visto que objetivo, formal e transcendente. O que importa é que quando falamos de um movimento absoluto em sentido metafísico, queremos dizer que nós nos colocamos em seu interior e que ele ressoa em nossa pele impessoal. Crescemos com o movimento e experimentamos diretamente a sua mudança pura, a mudança de aspecto que se realiza virtualmente na totalidade do movimento. O caráter absoluto de um movimento diz respeito mais à qualidade de nossa inserção nele do que em algum atributo objetivo dele em particular. Isso restitui o alcance daquela máxima que Lapoujade extrai do bergsonismo: *é em nós que a realidade é em si*[562]. Donde esta máxima ética*: **é preciso tornar verdadeiro um movimento** em vez de formalizar moralmente um critério objetivo para discernir entre os movimentos, como se houvesse apenas uma única maneira de se inserir neles! A acepção moral consiste em acreditar em um único procedimento, um único modo de vida possível; é propriamente moral eleger um único ponto de vista sobre aquilo que é essencialmente*

---

[560] *D.S.* , p.38. Grifo nosso.

[561] "*[...] O que nos interessa, de fato, na obra do poeta é a visão de certos estados d'alma profundíssimos ou de certos conflitos interiores. Ora, essa visão não pode dar-se a partir de fora. As almas não são interpenetráveis. Do lado de fora percebemos apenas certos sinais da paixão. Só os interpretamos – de um modo falho, aliás – por analogia com o que nós mesmos já sentimos. Portanto, o essencial é o que sentimos, e só podemos conhecer a fundo o nosso próprio coração – quando chegamos a conhecê-lo*.", "*R.*", p.124.

[562] *Potências do Tempo*, p.119.

plural e perspectivista, ou seja, vital. Moralmente adotamos pontos de vista já existentes sobre o movimento, permanecendo exteriores a ele; eticamente instauramos perspectivas no seio do movimento, pelas quais nos instalamos em sua simplicidade interna (no seu todo virtual, no seu sentido) a partir de um contato direto e experimental (intuição), de modo a torná-lo vital.

Basta; não queremos repassar aquilo que já tratamos mais a fundo em outra parte. Eis-nos subitamente de volta ao frutífero tema da pele metafísica, da analogia dinâmica, etc. Mas é justamente nessa encruzilhada que encontramos a fonte nutriz dos espíritos criadores – o *caráter místico da intuição metafísica*. Se artistas e filósofos procedem por intuição, haveria alguma diferença entre os seus respectivos procedimentos intuitivos? Há algum cabimento em distinguir entre a intuição artística e a intuição filosófica? Digamos logo que as páginas que seguem tocarão em territórios de difícil acesso, matérias difíceis de serem mobilizadas filosoficamente, ou seja, discursivamente. Porém, tentemos dentro de nossas possibilidades tocar nesse núcleo e extrair dele algumas direções. Em princípio, apesar de a intuição consistir em um único método, há diferença interna a nível de suas direções, entre a intuição estética dos artistas e a intuição metafísica dos filósofos. De todo modo há, segundo acreditamos, uma continuidade entre a dimensão metafísica e a estética no seio da vida, de modo que há uma zona em que uma se reverte imediatamente na outra, ou melhor, em que ambas se tornam indiscerníveis. Assim, toda emoção é imediatamente estética, sendo que a emoção é liberada na encruzilhada metafísica da intuição e dos sentidos no interior da mobilidade real; e, por outro lado, as obras de arte são durações e, nessa medida, são mais virtuais do que sua superfície de incidência no atual, sua realidade é mais de direito (*consistência*) que de fato (*existência*) e, por serem conteúdos diretos do tempo puro, as obras de arte são metafísicas. Enfim, em que consiste a diferença interna de direção entre esses dois modos da intuição? Acreditamos encontrar a resposta a essa questão na direção para a qual se volta a atenção de cada um, determinada em função da diferença entre os seus respectivos procedimentos.

Para onde se volta a atenção do filósofo? Primeiramente, para o interior a-subjetivo da sua própria duração: é aí que ele faz a sua mais decisiva aprendizagem. O que a sua atenção busca apreender aí? Ela busca captar as tendências ainda puras ao atingir o seu foco genético além da viravolta, segui-las através do processo pelo qual o virtual se atualiza, o sentido se realiza, enfim, que o espírito se materializa; ao longo dos planos sucessivos do espírito ou da vida que a consciência atravessa ao se individuar, através de todas as zonas da

experiência[563]. Essa *direção filosófica do pensamento*, portanto, busca *captar a gênese dos movimentos*, ou seja, a sua característica não é a de "entender como as coisas são", mas a de *engendrar os sentidos pelos quais as coisas são dotadas de ser.* Para ser mais preciso, o filósofo não vai apenas além da viravolta; ele vai até a *reviravolta*, pois é aí que ele descobre o **monismo**, *plano de imanência que instaura a suprema ontogênese dos sentidos, ponto umbilical do qual derivam todas as diferenças de natureza, configurando a articulação interna da vida, a sua espinha dorsal*. É preciso que o filósofo se coloque no núcleo virtual da vida, do qual proliferam em anéis concêntricos os circuitos de ressonância do vital, emanações intensivas do Tempo puro através da resistência da Matéria, que vão desde o centro irradiador até a periferia extensa do atual. O filósofo perscruta em sua própria duração a materialização crescente do imaterial, ou seja, da concentração do espírito até a sua gradual rarefação em matéria: ele sente ressoar em sua pele cósmica as mesmas direções seguidas pela Vida, pois estas são as mesmas que nos constituem intimamente. Assim, atingir o monismo virtual em cujo plano de imanência se distribui a pluralidade dos sentidos e das coisas é o movimento pelo qual o filósofo elabora espiritualmente *uma metafísica*. No caso da metafísica bergsoniana, sabemos que o Tempo constitui o monismo em cujo plano de imanência a pluralidade das durações se distribuem. Em todo caso, uma metafísica é uma espécie de contração do Todo no espírito do filósofo, em cuja pele intuitiva ressoam todas as pulsações do Vital. Não se pode negligenciar o caráter místico inerente a esse processo de engendramento de uma metafísica; aliás, o filósofo e o místico passam pelo mesmo processo, uma vez que ambos produzem uma contração do Todo, ou seja, uma metafísica. Justamente porque se colocam no coração do real, na mística do movimento puro, ambos descrevem espiritualmente uma grande curva metafísica que abraça o Todo. O alcance de sua abrangência, aliás, estará no élan cujo ímpeto será proporcional ao grau de profundidade da intuição, ou seja, à profundidade atingida na própria pele[564]. É como se a sua densidade instaurasse um gradiente que vai do infinito ao infinitesimal, acompanhando a nuance em todos os seus matizes através das perspectivas engendradas pela latitude da intuição. A

[563] Por exemplo, numa passagem sobre a apreensão da nossa personalidade ("*caráter*") como criação, Bergson diz: "[...] *Tão logo não mais se trate simplesmente de sentir em nós um elã e de nos assegurarmos de que podemos agir, mas de voltar o pensamento sobre ele mesmo para que apreenda esse poder e capte esse elã, a dificuldade torna-se considerável, como se fosse necessário inverter a direção normal do conhecimento*.", *P.M.*, p.107.

[564] "*[...] Desçamos então para o interior de nós mesmos: quanto mais profundo for o ponto que tivermos alcançado, mais forte será o ímpeto que nos devolverá à superfície. A intuição filosófica é esse contato, a filosofia é esse elã*.", *P.M.*, pp.143-144.

diferença está em que o filósofo vai prolongar essa metafísica em uma filosofia, enquanto o místico não tem essa necessidade. Por isso, o filósofo colocará problemas e inventará conceitos, enquanto o místico, não[565]. De todo modo, é da intuição que ambos extraem a sua lucidez, a sua visão translúcida; assim, eles não vão do visível ao invisível, mas ao contrário; do invisível ao visível, do virtual ao atual, do Todo às partes.

Fiquemos com o filósofo. Ele vai além da viravolta até a reviravolta, se instala no plano de imanência e segue as tendências puras ao longo de sua atualização impura nos mistos para, enfim, depurar a dosagem apropriada a cada misto e estabelecer as distinções de direito entre eles em função das verdadeiras diferenças de natureza que só ele pode divisar, pois elas só se tornam distintas no seio de uma metafísica. Como a contração do Todo determina o recorte extraordinário a partir do qual os sentidos se distribuem, o metafísico é o melhor alfaiate do espírito, pois só ele produz um bom recorte; *só ele acede ao movimento como tal*[566], nós diríamos ao *movimento total*. Em outras palavras, o filósofo volta a sua atenção para a gênese dos movimentos (*engendrar* quer dizer precisamente isto[567]) para coincidir com o foco genético de todas as perspectivas[568]. Seguindo as tendências até a sua extremidade impura no atual, o filósofo depura no interior de cada misto a sua dosagem exata. É como se cada misto tivesse dois "lados" [569], um puro e outro impuro; cabe ao filósofo engendrar a *pureza* de cada ser, ou seja, as suas *linhas de consistência*. Ele quer atingir, portanto, a *positividade do ser*, a singularidade de cada coisa e fazer jus a ela, uma vez que só ele a viu; ele é a única testemunha de algo verdadeiramente grandioso – um

---

565 "*Remarquons d'abord que les mystiques laissent de côté ce que nous appelions les "faux problèmes". On dira peut-être qu'ils ne se posent pas aucun problème, vrai ou faux, et l'on aura raison. Il n'en est pas moins certain qu'ils nous apportent la réponse implicite à des questions qui doivent préoccuper le philosophe, et que des difficultés devant lesquelles la philosophie a eu tort de s'arrêter sont implicitement pensées par eux comme inexistantes. [...]*", *M.R.* p.266. Veremos mais adiante como se compõe uma filosofia.

566 Como diz Lapoujade, "[...] só o metafísico pode, desde o começo e sem a ajuda de nenhuma ciência, recorrer ao raciocínio analógico, visto que só ele acede ao movimento como tal.", *Potências do Tempo*, p.69. Para nós, os artistas e os místicos também acedem ao movimento total, uma vez que todos são metafísicos: para todos eles, os dados imediatos são imediatamente dados.

567 Para a relação entre *pensar* e *engendrar* e a implicação do *Desejo* ("*vontade divinamente criadora*") neste ato, distinto do ato de compreender, cf. *P.M.*, pp.68-69.

568 O monismo é, portanto, perspectivista, e não uma unidade genérica, abstrata e transcendente, uma vez não contraria a pluralidade das durações que abrange em seu plano de imanência. A continuidade se dá entre as duas fases do real porque tudo é atravessado e constituído pelo mesmo tecido: Tempo. *O Universo é um imenso tapete de pele, enquanto os seres vivos que nele desfilam são, eles mesmos, feitos do mesmo tecido pelicular do tapete: trata-se simplesmente de um fenômeno de pele encravada...*

569 Por isso se chama um *misto*, precisamente porque mistura duas tendências. Apenas observar que esses "lados" não são extensivos ou substanciais, e sim, tendências.

unicum. Como só ele sabe realinhar os movimentos com a espinha dorsal da realidade, ele é capaz de desarticular corretamente a mescla das tendências no interior do ser e, assim, depurar a sua positividade. Sabemos que o ser de cada coisa é constituído de duas metades: as linhas positivas da duração e a negatividade material que lhe opõe resistência e a rarefaz. É preciso, através de um cálculo diferencial, sondar o "*quantum*" de matéria e de duração que compõe o ser, pois *a relação das tendências equivale à tensão da duração, ou seja, à sua qualidade vital*. Trata-se realmente de uma verdadeira alquimia espiritual... Em outras palavras: *só se depura a vitalidade de um ser quando se apura a tensão de sua duração.* E só o filósofo é capaz de uma tal alquimia. Ele só tem olhos para a pureza dos sentidos, talvez porque *só ele* tenha olhos para o sentido puro. Assim, ao olhar para um misto ele opera a sua dissecção perspectivista, depura a relação das tendências para apurar qual das duas é a preponderante, detecta os fluxos vitais que o atravessam para, assim, discernir a direção intrínseca de sua duração. Eis como o filósofo engendra o ser[570].

O artista, por sua vez, procede de outra maneira, embora em mesmo sentido, pois a intuição estética também vai do virtual ao atual. A diferença está na trajetória de sua atenção: a do artista parte da mesma altura inumana da experiência que o filósofo, o "*além da viravolta*", mas não acede à reviravolta. Ora, por que ela deveria? Afinal, o artista não visa, como o filósofo, a elaborar *uma metafísica* e engendrar os sentidos puros que constituem a positividade de cada ser, depurar o caráter vital de cada duração e operar distinções de direito em função das verdadeiras diferenças de natureza. Assim, o artista não volta a sua atenção para o próprio espírito se materializando, não espia o seu interior para depreender intuitivamente os caminhos da criação, para engendrar as mil e uma perspectivas do espírito e sondar as diferenças de tom vital, e, finalmente, precisar filosoficamente a relação entre alma e corpo, espírito e matéria, intensidade e extensão, passado e presente, tempo e espaço, intuição e inteligência, etc. É por essa razão, digamos logo, que o filósofo deve tomar a criação como um problema, mais do que o artista[571]. No entanto, se o artista não visa a estabelecer as diferenças de natureza em função da contração místico-metafísica do Todo, isso não contraria o fato de que ele as encarna – *ele mesmo é a diferença de*

[570] É bom relembrar que *o ser é engendrado* e, portanto, trata-se de uma *ontogênese*, e não de uma ontologia, uma vez que esta necessariamente pressupõe o ser como dado (seja nas coisas, seja na linguagem) e, assim, tudo já estaria dado de uma só vez na abóbada lógica da eternidade. A diferença está na imagem do pensamento; em um caso, ele afirma o tempo e coincide com o movente (intuição); no outro, ele nega o tempo e exclui o movente (inteligência).

[571] "*[...] tampouco o artista precisa analisar seu poder criador; ele deixa esse cuidado para o filósofo e contenta-se com criar*.", *P.M.*, p.107.

natureza em pessoa; guarda-a em relação aos outros homens pela diferença de tensão de sua duração, expressão de um vitalismo superior. Fora isso, ele as desempenha constantemente pela sua seletividade nata e lhes dá corpo diretamente em sua obra. Se ele não volta a sua atenção para o espírito se materializando, ele efetua a materialização do espírito em seu procedimento ao cravar na matéria uma expressão, realizando a direção criadora da vida. Ele torna o seu corpo inteiro apto ao virtual, de modo que seu corpo não responde mais pelo próprio organismo; ele se amplia para além de suas determinações socio-orgânicas e se espiritualiza como um todo (eis, lato sensu, um *corpo sem órgãos*). Por que ainda dizemos do artista que ele também é *um metafísico*? Porque seu procedimento não menos intuitivo o instala na mobilidade virtual, no nível dos dados imediatos. Toda a atividade do artista prolonga os dados imediatos, e a sua criação, desde a germinação até a realização da obra, torna o atual apto ao virtual; o mundo inteiro se transforma em matéria de criação para o artista, cuja obra gera matéria expressiva e torna sensível o insondável. A percepção do artista é ampla justamente porque ela não está vinculada à ação; ela simpatiza com o objeto, coloca-se em seu interior (como Cézanne se torna o vermelho da rosa para pintá-la) e restitui a ele, através de uma operação material, a simplicidade de seu movimento interno e a sua singularidade, imperceptíveis ao olho humano. Ora, podemos entrever que há um cruzamento entre o artista e o filósofo, um território comum entre eles que é metafísico (a imersão no Tempo) – há algo de artista no filósofo, assim como há algo de filósofo no artista. A diferença está, como dizíamos, no percurso da atenção, que está em função do procedimento de cada um sobre sua respectiva matéria. A bem dizer, embora a atenção do artista seja ampla na medida dos circuitos estéticos que instauram um aporte ou uma aptidão do atual ao virtual, ela se detém sobre o *individual*, ou seja, ela libera a expressividade singular desta rosa individual, ao simpatizar com ela. É verdade que não se isola a rosa do Todo da paisagem, e já vimos como se dá esse processo espiritual de contração. Ainda assim, o esforço intuitivo do artista se volta, ainda que indo do Todo à rosa, à singularidade dela que é, reciprocamente, solidária à continuidade do Todo melodioso[572]. Já a intuição metafísica do filósofo estende esse circuito do individual para a Vida como um todo, razão pela qual a atenção do filósofo precisa, para atingir o esforço genético interior às coisas (*sentido*), proceder à reviravolta e engendrar um plano de imanência (*monismo*). Enfim, pelo

[572] Mesmo a arte abstrata, por exemplo, que prescindiria dos retratos e das paisagens, mesmo ela parte do "individual". É o que nos diz Picasso. "*Il n'y a pas d'art abstrait. Il faut toujours commencer par quelque chose. On peut ensuite enlever toute apparence de réalité, il n'y a plus de danger, car l'idée de l'objet a laissé une empreinte ineffaçable*.". E "*[...] ce qui est le plus abstrait est peut-être le comble de la réalité*." In "*200 citations de Picasso et sur Picasso*" (Collection Gelonch Viladegut), p.16.

menos essa é a diferença que Bergson sugere na única passagem de sua obra em que distingue entre a intuição estética e a intuição metafísica.

> Que um esforço desse tipo não seja impossível, já o mostra a existência, no homem, de uma faculdade estética ao lado da percepção normal. Nosso olho percebe os traços do ser vivo, mas justapostos uns aos outros e não organizados entre si. Escapa-lhe a intenção da vida, o movimento simples que corre através das linhas, que as liga umas às outras e lhes dá uma significação. É essa intenção que o artista visa recuperar, recolocando-se no interior do próprio objeto por uma espécie de simpatia, desfazendo, por um esforço de intuição, a barreira que o espaço interpõe entre ele e o modelo. É verdade que essa intuição estética, como aliás a percepção exterior, alcança apenas o individual. Mas podemos conceber uma investigação orientada no mesmo sentido que a arte e que tomaria por objeto a vida em geral, assim como a ciência física, ao seguir até o fim a direção marcada pela percepção exterior, prolonga em leis gerais os fatos individuais. Sem dúvida, essa filosofia nunca obteria de seu objeto um conhecimento comparável ao que a ciência tem do seu.[573]

A continuação dessa passagem trata da diferença entre a ciência e a filosofia, a inteligência e a intuição como meios complementares de conhecimento. Como sabemos, a filosofia bergsoniana integra em seu procedimento o estudo minucioso das ciências, pois elas também tocam no real, e suas descobertas constituem fatos ou linhas de fatos irreversíveis para a atenção do filósofo. Aliás, é o estudo empírico da evolução que é o centro do círculo que envolve as duas metades da consciência, cindida em inteligência e intuição para, simultaneamente, se aplicar à matéria e seguir a corrente da vida. Diante da massa dos fatos científicos que o filósofo acumula, cabe à intuição corrigir e completar aquilo que têm, respectivamente, de equivocado e de insuficiente. Assim é o método do bergsonismo, cuja atenção abrange desde o estudo minucioso das ciências e da história da filosofia (inteligência) até o contato direto com a nuance metafísica da realidade imediata, de onde extrai a sua lucidez (intuição). Apesar de não negligenciar a ciência, a filosofia deve proceder por seus próprios meios, pois o filósofo afirma o absoluto, ao passo que o cientista se move em meio ao relativo. Muitas vezes rivalizam em torno do conhecimento verdadeiro a respeito de um mesmo objeto (o tempo, o espaço, a matéria, a consciência, a liberdade, a natureza, a realidade etc.), porém sem se darem conta de que seus modos de inserção na experiência são distintos e, portanto, também a natureza de seu empirismo. O cientista, através de observação inteligente, parte da extremidade superficial e perceptível da experiência como se ela fosse plana (*empirismo rudimentar*); o filósofo, através de imersão intuitiva, parte das zonas diferenciais insondáveis da experiência (*empirismo radical*). *Consequentemente, ao pensar o movimento, a ciência assume pontos de vista materiais,*

[573] *E.C.*, pp.192ss.

enquanto a filosofia instaura perspectivas espirituais. Nos tempos atuais, a hegemonia da ciência no plano do conhecimento parece tornar a filosofia ultrapassada, e o filósofo, uma personagem ridícula. Não é de espantar que a ciência tenha se tornado hegemônica; afinal, ela lida com a matéria, que é perceptível, sensível e formalmente inteligível, razão pela qual tem pretensões de objetividade e, ainda por cima, pode dar provas matemáticas ou empíricas de suas descobertas. O filósofo, por sua vez, tem por objeto o espírito, a vida, o movimento; nada pode provar de sua metafísica, que é insensível, imperceptível e, muitas vezes, ininteligível. No fundo, a diferença está em que é perceptível, sensível e inteligível tudo aquilo que é atual e extenso (matéria informada), enquanto tudo o que é virtual e intenso (espírito, movimento, sentido, emoção, novidade, criação) é inapreensível pelas faculdades humanas. Fora isso, embora o filósofo demonstre que o conhecimento científico deriva de ilusões intelectuais, nada altera o fato de que a ciência é útil, uma vez que se prolonga majoritariamente em invenções tecnológicas, abrindo caminho para o progresso material das sociedades. Trata-se, portanto, de um conhecimento útil e verificável que produz modificações sensíveis na vida humana, na sociedade, na natureza e em suas relações mútuas. Por isso ela se agencia muito bem ao poder e ao capitalismo e encontra respaldo no senso comum que, mesmo quando ataca a ciência com base em dogmas religiosos, já é ele mesmo involuntariamente "cientifizado". É que a vida do homem contemporâneo é explicitamente científica, pois é mediada por saberes e tecnologias geradas pelas descobertas científicas – os carros, o micro-ondas, a geladeira, a luz elétrica, os aviões, os computadores, o telefone e, sobretudo, a internet como exemplo mais agudo. A ciência atualmente configura um novo dogma, uma nova religião que promete que a existência humana será mais longa e menos severa, a saúde será otimizada, os acessos e as conexões serão mais fáceis e seguros; em suma, a ciência promete que reinará o bem-estar material. Bem, cabe justamente ao filósofo confrontar, menos as particularidades das descobertas científicas do que a direção geral da ciência, denunciando a insuficiência mesma de sua utopia do bem-estar, seu caráter dogmático e sua direção conservadora e distópica rumo ao absolutismo do organismo sobre o Corpo. É o filósofo o médico da civilização, como dizia Nietzsche; ele precisa curar a doença do homem, ou melhor, o homem enquanto doença. No entanto, a filosofia é inútil, na medida em que não se prolonga em instrumentos ou objetos atuais, não promove progresso e nem se reverte em lucro, além do que seus frutos são invisíveis; ao contrário, ela costuma diagnosticar o progresso e o lucro como ilusões, ou seja, sintomas da doença-homem. A filosofia é de pouco ou de nenhum interesse para a Sociedade de todos os tempos; uma vez que ela é inativa, não favorece e nem concorre com os agentes do poder

(*Estados, Mídias, Capital e sua transmutação "bit-empresarial"...*), como tampouco disputa seguidores; ela é pouco humana... A sua absoluta inutilidade faz com que ela perca cada vez mais a sua relevância, sobretudo hoje em que imperam a informação e a comunicação nos círculos totalitários da produção ("*infocracia"*). A filosofia acaba sendo colocada no mesmo degrau que a poesia – o que, diga-se, é uma grande honra! –, pois os frutos da intuição são tidos como estéreis, irrelevantes, porque improdutivos e inegociáveis, vistos como produtos do ócio, da imaginação fértil na cabeça de um desocupado. A estética e a metafísica vêm sendo abafadas pelos novos ruídos da Civilização, pelos abomináveis círculos da infocomunicação que subordinam de maneira implacável o vital ao banal, a arte à mercadoria e à comunicação, de modo que um grande poema só pareça obter valor se estiver estampado em uma camisa. *A má consciência está do lado de quem não produz, diria o Dr. Nietzsche, e concluiria: tudo o que é vital está, portanto, condenado ao ressentimento!* Que admirável máquina de escravidão os homens inventaram! Era preferível a antiga religião com seus dogmas, pois ali pelo menos o homem ainda tinha aporte ao supra-humano e à elevação. Enfim, quem dita o verossímil hoje é inquestionavelmente a ciência, pois o filósofo é incapaz de servir como o cientista, que "*obedece para comandar*". Enfim, as verdades do filósofo seriam arbitrárias, meros produtos de sua fértil imaginação, pois pretendem ao absoluto embora não possam ser provadas, ao passo que a ciência há tempos abriu mão do caráter absoluto do conhecimento.

Todavia, o que falta às ciências é atinar com a virtualidade do real; falta, portanto, potência intuitiva para acessar a natureza imediatamente criadora da vida! Adotamos, aqui, um tom nietzschiano em relação à ciência, mas apenas para ilustrar a diferença essencial entre o procedimento da ciência e da filosofia, pois não negamos o valor da ciência. Quisemos mostrar a dificuldade cada vez maior para a filosofia nos tempos da infocracia, ao passo que a ciência se adapta bem a esse afunilamento das consciências ao instantâneo e parece fundar uma hegemonia sobre o caráter empírico do conhecimento, de modo a tornar o papel da filosofia aparentemente irrelevante e arcaico; o do filósofo, aparentemente risível. A nosso ver, não é à toa que desde o início do século passado tenham ganhado força e proliferado questões envolvendo a função da filosofia e o papel do filósofo; multiplica-se e ecoa, sobretudo nas mentes dos próprios filósofos, que são os únicos preocupados com a filosofia, a questão "*O que é a filosofia?*". Esse movimento é um sintoma diante da hegemonia das ciências na era pós-industrial e do advento recente da rede de infocomunicação, de modo que a filosofia precisa não apenas provar-se a si mesma enquanto um meio legítimo de conhecimento (intuição, plano de imanência, sentido,

conceitos, expressão), mas muito mais do que isso, ela precisa se *reformular*! Caso contrário, ela ficaria presa a uma Grande Forma do passado que dita como deve ser um livro de filosofia, o estudo da filosofia, o seu campo experimental, o procedimento e o modo de vida do filósofo, mas que enseja uma atitude incompatível com os novos deslocamentos do Desejo, as mudanças rítmicas profundas do corpo coletivo. Destas, ninguém está isento, e muito menos o filósofo, que não é uma célula apartada, embora tampouco seja uma célula bem integrada ao organismo social.

A esse respeito, há um exemplo que gostamos de dar em relação à evolução da pintura. Sabe-se que, antes da invenção da câmera fotográfica, a pintura tinha uma utilidade prática: a de retratar as figuras poderosas, os reis e suas famílias, eventualmente alguns burgueses influentes, e também de retratar grandes episódios da História, as grandes guerras do passado ou as de sua época. Assim, ela tinha forte papel de registro e documentação, embora, é claro, ela também produzisse grandes obras pictóricas com viés estético em vez de representações fidedignas e tecnicamente brilhantes. Fato é que o advento da câmera fotográfica tornou irrelevante a pintura como meio de documentação, e é não por acaso que a pintura quebrou progressivamente com os quadros da representação. Isso quer dizer que a pintura descobriu a sua potência expressiva quando deparou com a fotografia? Sim e não. Não, porque não é fora dela que nasceu a sua potência expressiva; a pintura desde o Renascimento sempre comportou direções estéticas e traços expressivos que atravessavam os conteúdos das representações, e essas eram as obras que se destacavam pela sua natureza artística e sua originalidade. Porém, é inegável que a pintura tem dois nascimentos: um *de fato* e orgânico, o seu parto natural no Renascimento (distingue-se do artesanato); o outro inorgânico e *de direito* no Impressionismo[574]. Ora, a grande revolução do impressionismo exprime por si só a máxima potência pictórica jamais alcançada! Por quê? Porque a pintura toma consciência da sua potência de direito, ou seja, sem negociar a sua alma com os fins perceptivos da representação! Aí ela se descobre integralmente expressiva: ao perder o seu vínculo com a percepção orgânica e, consequentemente, com o campo representacional da figuração, ela desperta para a plenitude de sua potência! Ela consegue romper com os paradigmas da beleza formal que constituíam a teoria moral das "Belas Artes", sem cair na armadilha do ataque intelectual (ou seja, formal...) ao formalismo[575], não menos lesivo e

[574] O Impressionismo, para nós, abrange tanto *Monet*, *Manet*, *Renoir* e *Degas*, como também aqueles tidos por "pós-impressionistas", como *Cézanne*, *Van Gogh*, *Matisse*, *Vuillard*, entre outros.

[575]Duchamp, Cage, Warhol, "pop-art", "concept-art" etc. Estes, na realidade, podem até ser intervenções questionadoras de cunho sociológico legítimas, porém não são propriamente estéticas; não configuram

fatal às puras intensidades estéticas. Os impressionistas encarnam a revolução mais verdadeira e eficaz: a afirmação! Não procederam por negação ao formalismo, o que gera um neo-formalismo velado e, por isso mesmo, muito mais perigoso: o relativismo generalizado, como vimos. Os impressionistas conquistaram uma consistência pictórica, através da qual contornaram a dificuldade imposta aos pintores pela invenção da fotografia, e mais; com ela, deram luz à Pintura. Nessa perspectiva, podemos afirmar sem hesitar: a fotografia, que inicialmente tanta desconfiança causou em relação ao futuro da pintura, sendo que muitos decretaram a sua morte – ela acabou por favorecê-la! *A fotografia livrou definitivamente a pintura de suas impurezas orgânicas; ela propiciou o encontro da Pintura consigo mesma, numa tomada de consciência da potência latente de sua expressão pictórica! Nada mais de documentar, representar, imitar; agora, a Pintura se sustenta com os próprios pés: até as cores tomarão o lugar da luz, pois o chiaroscuro ainda espelhava a percepção orgânica. O ser-de-pintura não terá mais o lastro do ser-de-percepção: eis a conquista da autonomia da Sensação!* Enfim, eis o impressionismo, revolução eterna. Diante de um quadro impressionista, pressentimos uma diferença: somos tocados de maneira muito mais direta! Sem símbolos, sem mediações intelectuais, apenas manchas colorantes, corpos cujos contornos são diluídos[576], pois o Todo é melódico, e é o Todo que os impressionistas buscavam pintar[577] – uma atmosfera, uma ambiência, um quarto vazio, as

consistências artísticas. Elas rompem com a circuição estético-afetiva, retiram o espiritual de cena e o substituem pelo intelecto puro. Um mictório no museu pode, no máximo, reproduzir associações ao infinito na mente do espectador, sem engajar vitalmente o espírito. Podem desengatar ponderações do tipo: *o que é o museu? o que é arte? o que é uma instituição? o que é belo?* Trata-se de um ataque ao formalismo nas artes, que de fato devia ser combatido porque moralizava a expressão, submetendo-a à transcendência de critérios objetivos e ao juízo do belo. Entretanto, o que faltava a essa via é, aqui novamente, potência artística e intuitiva, sendo que não faltava inteligência. Por isso, não atinavam com a natureza de uma consistência artística, com a qualidade vital da criação e acreditavam que objetos podiam ter o mesmo valor desde que estivessem no museu (crítica da instituição e do valor extrínseco); que o ruído em si tem o mesmo estatuto musical que a melodia ou o som organizado (crítica à harmonia ocidental; preferência pela percussão e pela dissonância não-narrativas, além do silêncio extensivo); que o clichê serial tem a mesma natureza que a composição estética (crítica ao extraordinário, ao elevado, à beleza enquanto qualidades artísticas); etc.

[576] A propósito, Renoir dizia que o impressionismo nasceu no dia em que a sua tinta preta acabou. Não tanto porque ele deixou de usar tinta negra quanto porque ele deixou de com ela desenhar o contorno dos corpos, o que permitiu a sua diluição em puras manchas colorantes e a superação definitiva dos últimos resquícios do realismo pictórico, da submissão ao espaço ótico e à percepção orgânica. Com o impressionismo, a pintura passou a ser mais intuitiva e mental.

[577] Matisse, que recusava o impressionismo embora reconhecesse ter partido dele, disse intuitivamente: "*Nosso único ideal é o conjunto. Os detalhes diminuem a pureza das linhas, prejudicam a intensidade emotiva, e nós os descartamos. Trata-se de apreender – talvez de reaprender – uma escrita das linhas [...]*" E, em seguida, o lúcido testemunho a respeito da pintura diante da invenção da fotografia: "*[...] O pintor não precisa mais se preocupar com os detalhes; a fotografia está aí para captá-los cem vezes melhor e mais rápido. A plástica dará a emoção, o mais diretamente possível e com os meios mais simples. A finalidade da pintura não é mais descrever a história, pois ela está nos livros. Temos uma concepção mais elevada a seu respeito. Por meio*

cortinas ao vento, a quietude dos móveis e das naturezas mortas; as costas de uma mulher que se olha no espelho; um chapeu que cobre um rosto; o idílio do amor impessoal; *cenas íntimas, acontecimentos sem testemunhas* – tornamo-nos cúmplices do invivível. Descobridores da banalidade do tema, da intensidade do informe, da beleza no cotidiano, captando grandes acontecimentos em eventos ordinários, não seriam os impressionistas estranhamente uma espécie de religiosos?

Um outro exemplo é o da reformulação da literatura diante da invenção do cinema (fotografia em movimento, 24 img/s.) Como é praxe, as invenções tendem a nascer mimetizando o hábito das invenções já consolidadas. Assim, o cinema se consolidou mimetizando a literatura, e deixando-a aparentemente em maus lençóis. Assim, ele "roubou" a exclusividade narrativa da literatura e é não à toa que muitos filmes eram feitos em cima dos clássicos da literatura (de *Nosferatu* a *Doutor Jivago*; dos relatos bíblicos a *La Bête Humaine*; etc.), e que muitos roteiristas de Hollywood eram escritores de literatura (Tennessee Williams, Raymond Chandler, etc.). Em que pé ficaria agora a deusa literatura, se havia um novo meio de contar uma história através de imagens que mostram em ato aquilo que a descrição literária nos dá demorada e indiretamente, através de palavras que tentam suscitar imagens apelando a um esforço imaginativo constante? Muitos, aqui também, decretaram a morte da literatura. Mal sabiam que se tratava da mais radical liberação expressiva, a autodescoberta da sua máxima potência literária! É verdade que a literatura teve que se reformular; mas é nessa passagem que surgem escritores da estirpe de Virgnia Woolf, Kafka, Scott Fitzgerald, Beckett, Clarice Lispector... enfim, um novo ritmo capaz de expurgar a Literatura de sua impureza narrativa e, sobretudo, descritiva! Isso não exclui a grandeza da literatura pré-cinema (Flaubert, Stendhal, Dostoievski, Proust* [embora ele tenha visto nascer o cinema] etc.), que tantas joias produziu. Entretanto, não se lerá mais uma página de literatura "*à la Balzac*", que descreve extensivamente cada pingo no i, desde os detalhes de vestimenta até a disposição dos móveis em uma sala. A função descritiva perde definitivamente a relação com a representação do espaço ótico (já a havia perdido relativamente pela influência da descoberta psicanalítica do Inconsciente, que a fez voltar o foco, não para o exterior, mas para o interior das personagens – Dostoievski, Henry James, Jacobsen, etc.), bem como a sua função narrativa, que se descola da narração de fatos situacionais (*Ulysses, Mrs. Dalloway, A Paixão segundo G.H.*, etc.).

---

dela, o artista exprime suas visões interiores." Extraído de "*Des Tendances de la peinture moderne - Les Nouvelles*" (12/04/1909). In *Matisse – Escritos e reflexões sobre arte*, p.57.

Enfim, esses exemplos devem ilustrar que, diante da imprevisibilidade de uma inovação, de uma mudança que apresenta um obstáculo e parece ameaçar de morte uma modalidade de expressão do pensamento, seja literária, plástica ou filosófica, ela pode ser um grande presente inesperado que promove a sua purificação, a sua radicalização em quintessência expressiva! A filosofia, hoje tão desacreditada pelos próprios agentes, deve se reformular, assim como é certo que os filósofos do amanhã não reproduzirão o filósofo antigo, sob pena de assumir uma pose e de obstruir o vitalismo filosófico. Sem dúvida, muitos porta-vozes haverá para dissuadir a filosofia da mudança, mantendo-a no regime conservador da erudição ou do intelecto puro, ensejando uma pose de sábio. Não atinam com que a filosofia, para nascer, teve que mimetizar a sabedoria grega (os profetas, os poetas e os sábios), e os filósofos tiveram que adotar a postura ascética do sábio oriental. Enfim, é incontestável que os novos movimentos coletivos colocam novas dificuldades para o procedimento filosófico tradicional, razão pela qual são sintomáticas as questões que envolvem a natureza da filosofia. Ora, isso não quer dizer que a filosofia deve se tornar uma "pop-filosofia", ou que ela deverá "conversar com o povo"; sua direção sempre será a mesma, a da consistência conceitual. Ela será sempre impopular e antidialética, embora nos dias atuais a Comunicação queira se apropriar de tudo, inclusive da matéria filosófica; mas essas capturas a revertem em usos pessoais, em lucro e utilidade social (informações a serviço de produções quaisquer e de vaidosos "monólogos a dois"). Além disso, não acessam o espírito filosófico, e portanto manipulam indiferentemente a sua matéria através de malabarismos intelectuais. Essa filosofia extensa é tudo, menos filosófica. De todo modo, para sempre impopular, "*para todos e para ninguém*", a filosofia deve a despeito disso se libertar de suas formatações – da erudição e da intelectualidade puras; da lógica e da epistemologia; das definições formais, dos conceitos genéricos e das formulações fixas etc. Um livro de filosofia não deve mais ser algo enfadonho, guloso de conhecimento abstrato, cheio de convulsões lógicas e retóricas; e nem tampouco deve ser um brinquedo "pop" de mentes engenhosas que multiplicam conceitos-cogumelos fabricados logicamente, ainda que com aparência "molecular", pois isso produz uma verborragia que perde de vista o sentido; além de intolerável, isso é vergonhoso. Ao contrário, o livro de filosofia deverá se aproximar da fronteira comum com a literatura, como Nietzsche corajosamente o fez, sendo acusado de não ser um filósofo, e "*Assim falou Zaratustra*" foi registrado como livro de poesia – o que atesta a sua qualidade superior e a sua inaudita potência filosófica. Os filósofos terão que ser exímios escritores e desenvolver uma estilística (como fizeram Descartes, Kierkegaard, Bergson, Nietzsche, Cioran etc.), sem abrir mão da especificidade filosófica que é o

problema e o conceito. Igualmente, o filósofo não deverá adotar a pose de sábio e apontar para uma eternidade suprassensível, e nem por isso deverá cair no lugar do descolado ativista político preso ao regime do atual com ânsias relativistas de "desconstrução". Ele deverá manter o aporte ao virtual, à mobilidade dos sentidos puros para tocar no absoluto, estabelecer corajosamente as diferenças de natureza e operar as suas distinções com a finalidade de esconjurar a confusão disseminada e de dar corpo às sutilezas de sentido inapreensíveis pelo homem. Aliás, ele deverá economizar na fala e cultivar o silêncio, sobretudo para aprender a paciência, a concentração da atenção, a distância da mediocridade e da confusão alheias, a depuração de sua seletividade, a lenta ebulição dos problemas e a elaboração das distinções, etc. Como um mestre zen, ele deverá ser sugestivo mesmo quando cala. Essa nova conduta intuitiva não fará do filósofo menos solitário do que sempre foi; ao contrário, talvez até aprofunde a sua solidão *intensa* (não o isolamento do eremita, um avatar do sábio, o que também seria uma pose!), porque a inteligência sempre cumpriu o papel da comunicação e da produção (livros, conferências, debates, profissão pública de professor, etc.) e da dialética, ou seja, do comércio com o senso comum ("*filodoxia*"). Sem distância metafísica é impossível tocar imediatamente no real; é impossível desbravar os caminhos da criação e da divina alegria!

Em suma, acredita-se que a filosofia é imaterial, que ela não opera sobre a matéria como os artistas, plasticamente. Que, assim como os escritores, ela trabalharia sobre palavras, sendo essa a sua matéria. Na realidade, a filosofia tem sim a sua materialidade, e ela consiste nos conceitos, tanto aqueles já consolidados em outras filosofias quanto aqueles por criar. Passemos à composição filosófica para perscrutar como se elabora uma filosofia, a sua relação com a história da filosofia; o que são problemas e conceitos; como eles são gestados e, posteriormente, desenvolvidos em um discurso filosófico.

Toda filosofia explícita comporta uma filosofia implícita ou, em outras palavras, uma metafísica. Em sua superfície material, discernimos conceitos, noções, ideias entre as quais podemos estabelecer relações, além de compará-los aos de outras filosofias e retraçar a sua proveniência histórica. Mas esses conteúdos explícitos da filosofia são animados pela mobilidade implícita do pensamento. Acredita-se normalmente que o pensamento é uma reflexão consciente que se faz em repouso, razão pela qual Rodin esculpiu *O Pensador* sentado com o queixo apoiado na mão e o olhar "perdido" como se contemplasse ideias sucessivas. Mas isso é uma ilusão, pois o pensamento não é um ato reflexivo que parte do sujeito consciente; ele, ao contrário, rasga o sujeito ao ampliar a consciência para além da sua redução psicoativa. Ao assumir uma pose, o pensador perde o pensamento, pois se

coloca acima dele, como a sua causa ativa. Mas o pensamento não pode ser suscitado; é ele que se instaura (*autoposição*): *o pensamento obnubila o pensador*. Uma escultura do pensador deveria pelo menos retratá-lo caminhando de cabeça para baixo e, como a estrutura de um triângulo invertido, a sua cabeça no chão deveria ser mínima, e a sola de seus pés, gigantes. Nietzsche alerta que o pensamento acontece não na cabeça, mas na sola dos pés. O Cogito só pode ser uma piada filosófica. Enfim, o pensamento é um movimento que arrebata o pensador. E mais: ele nasce sem palavras! "*[...] o movimento característico de todo ato de pensamento leva esse pensamento, por uma subdivisão crescente de si mesmo, a esparramar-se cada vez mais nos planos sucessivos do espírito até atingir o da palavra*."[578] É que o pensamento é metafísico, cabe ao filósofo desenvolvê-lo filosoficamente. O pensamento é um sentido movente, e não uma associação de ideias atual na cabeça do sujeito. Aliás, o que é uma ideia senão uma interrupção do pensamento movente? Assim, as palavras se sucedem umas às outras, mas o sentido é o que as arrasta de maneira contínua e indivisível. No entanto, caso o sentido se detivesse, caso o movimento cessasse, sobrariam representações, ideias ou conceitos sólidos que nada mais são senão a sua interrupção mesma – uma representação é o que o pensamento seria *caso se detivesse*[579]. Mas ele não se *de*tém; ele se encarna em uma matéria (*palavras*) que se torna expressiva à medida que o *re*tém (*sentido*). Por isso, o pensamento não é uma soma de ideias ou um estado do pensador; ele é uma *direção metafísica*. Há indiscernibilidade entre pensamento e sentido, e sabemos que só atingimos essa zona virtual e movente da realidade através da intuição. Como se dá essa passagem do sentido ao discurso? Por um esforço intuitivo, o espírito se coloca no núcleo metafísico do sentido, instalando-se em sua mobilidade; o sentido irradia através dos planos sucessivos do espírito por uma *subdivisão qualitativa de si mesmo*[580] até atingir o último plano na extremidade do atual, em cuja superfície extensa se materializa em palavras e frases, enfim, em discurso. Só assim é que o pensamento se torna distinto, assim como o espírito só se torna distinto ao cravar-se na matéria[581]. Ora, isso deixa entrever

---

[578] *P.M.*, pp.139-140.

[579] "*A ideia é uma parada do pensamento; nasce quando o pensamento, em vez de continuar seu caminho, faz uma pausa ou volta sobre si mesmo; da mesma forma o calor surge na bala que encontra o obstáculo. Mas, assim como o calor não preexistia na bala, a ideia não é parte integrante do pensamento. [...]*", *E.E.*, p.45.

[580] Ele não se divide quantitativamente, uma vez que é virtual; divisão qualitativa quer dizer que ele, um todo indiviso, vai sendo contraído ao longo dos diversos graus da memória ou planos de consciência.

[581] "*Assim sendo, coloquemos frente a frente matéria e consciência: veremos que a matéria é primeiramente o que divide e o que especifica. Um pensamento entregue a si mesmo oferece uma implicação recíproca de elementos que não podemos dizer que sejam um ou vários: é uma continuidade, e em toda continuidade há*

claramente que ***o pensamento não é linguístico*****!** Contudo, como a filosofia é discursiva, assim como a literatura, o pensamento irreversivelmente terá a língua como veículo de comunicação, ou melhor, como meio de expressão. Outras expressões podem prescindir da palavra – a pintura e a dança, sempre; a música, sempre que quiser. Mas o filósofo precisa da palavra para tornar o seu pensamento distinto, para poder estabelecer as diferenças de natureza, produzir as distinções de direito, colocar os verdadeiros problemas e criar os conceitos. No entanto, embora haja várias línguas, há apenas uma linguagem, e essa linguagem traduzirá o pensamento, independentemente de sua natureza. "*[...] Intelecção ou intuição, o pensamento emprega sempre a linguagem; e a intuição, como todo pensamento, acaba por se alojar em conceitos: duração, multiplicidade qualitativa ou heterogênea, inconsciente – diferencial, mesmo, se tomarmos a noção tal como era no começo*."[582] Portanto, a *forma* do pensamento filosófico, seja ele inteligente ou intuitivo, será a mesma. *De fora*, ou seja, *materialmente*, não se encontrará diferença positiva entre as expressões, visto que a forma do produto será a mesma. De fato, as filosofias todas desenvolvem conceitos, noções, argumentos e ideias internamente articulados, de modo que *formalmente* elas todas se equivalem entre si. Um olhar crítico e inteligente que contemplasse diante de si o desfile das filosofias concluiria que a filosofia é um jogo de palavras, que a metafísica é impossível, que o absoluto é inapreensível pelo pensamento (*Kant*). Porém, isso se explica pela falta de latitude intuitiva do filósofo, porque é necessário um esforço renovado a cada filosofia para atingir o seu foco genético, a intuição original que o filósofo tentou exprimir ao longo de sua obra, pois a intuição é sempre comunicada pela inteligência.[583] Assim, a própria intuição original de um sentido movente se solidifica em conceitos formais à luz da inteligência e da linguagem, de modo que

> a sonda lançada no fundo do mar traz de volta uma massa fluida que o sol resseca bem depressa em grãos de areia sólidos e descontínuos. E a intuição da duração, quando a expomos aos raios do entendimento, também se enrijece bem depressa em conceitos congelados, distintos, imóveis.[584]

confusão. Para tornar-se distinto, o pensamento precisa espalhar-se em palavras: só entendemos bem o que temos no espírito quando pegamos uma folha de papel e alinhamos lado a lado termos que se interpenetram. Assim a matéria distingue, separa, decompõe em individualidades e, por fim, em personalidades, tendências outrora confundidas no élan original da vida. Por outro lado, a matéria torna possível o esforço. [...]", *E.E.*, p.21

[582] *P.M.*, p.33.

[583] "*[...] A intuição, por outro lado, só será comunicada pela inteligência. Ela é mais que ideia; todavia, para se transmitir, precisará cavalgar ideias.*" *Ibidem*. p.45.

[584] *Ibidem*. p.225.

Entretanto, não haverá esperança para a filosofia? Será que ficaremos sempre presos à linguagem e à inteligência, ao formalismo intelectual? Será que a única solução é a de Crátilo? Ou então a atitude oriental, que sempre desconfiou do conceito e do discurso, justamente por esse "formalismo material" em que tudo desemboca aos olhos da inteligência no plano do atual? Não; certamente há esperança para a filosofia. Justamente porque ela encarna uma terceira via que escapa à dicotomia (esta sim intelectual!) entre a forma e o caos, o cognoscível e o incognoscível, entre o discurso e o silêncio, etc. ***A filosofia é a via espiritual da consistência***. O conceito não é uma mera palavra, e nem comporta uma definição formal. *O conceito é um coágulo do sentido*, ou seja, ele retém a sua direção metafísica no seio de uma problemática. Há uma continuidade entre o conceito e o sentido para o qual ele aponta. Em filosofia, o sentido é a *problemática*, ou seja, todo conceito é criado no território de um problema; assim, os conceitos fazem ressoar direções problemáticas. *Os conceitos constituem a superfície filosófica, ao passo que os problemas constituem a profundidade metafísica que a anima. É preciso restabelecer o aporte entre o conceito e o problema para atingir o sentido de uma filosofia; é preciso ultrapassar a fachada formal da filosofia para atingir aquilo que ela tem de propriamente filosófico. A razão da enorme dificuldade que se tem em atingir o sentido que instaura o acontecimento filosófico é justamente a falta de potência intuitiva, o que explica a tão disseminada atitude desvitalizada e antifilosófica no ensino e no aprendizado, enfim, no tratamento da filosofia.*

Tanto na elaboração de uma filosofia no espírito do filósofo, quanto na aprendizagem dessa filosofia, a intuição é o fator decisivo cuja latitude mede o vitalismo da prática filosófica. Alguém sem pele metafísica jamais poderia tocar na essência filosófica de uma filosofia e trabalharia apenas intelectualmente sobre a sua fachada – ligando conceitos a conceitos, ideias a ideias, montando esquemas inteligentes na tentativa de substituir a filosofia inteira por um sistema claro e distinto, inteligível e comunicável (com fins intelectuais e didáticos), esboçando a complexidade da sua coerência interna, a racionalidade do sistema. Eis os *especialistas*, sejam eles *comentadores* ou *professores* (embora haja aqueles que extrapolam o especialista, é claro). Nem é preciso dizer que não tocam no miolo vital da filosofia, e, portanto, não sofrem o seu impacto. Pacificam a filosofia na inteligência e na comunicação, satisfazem-se com esse inofensivo jogo intelectual e verborrágico, disputas de argumentos e clubismos de toda sorte. Sua vida não está em xeque. Anulam a filosofia ao transformá-la em uma matéria pura, facilmente manipulável, morta e estéril, tesouro gigantesco de conhecimentos abstratos e indiferentes, páginas sobre páginas

acumulando curiosidades dignas de museu, frequentadas pelos eruditos de todos os tempos. Mas a filosofia já os exclui antes mesmo que eles se manifestem. *É preciso pele metafísica para a filosofia reverberar vitalmente no espírito, para que o pensamento filosófico promova o seu poderoso impacto!*

Embora a intuição seja o fator determinante do vitalismo filosófico, a inteligência não é menos importante para a elaboração de uma filosofia. Ora, a inteligência opera sobre a matéria, e a filosofia não é imaterial. Na filosofia, ela terá dois papeis: 1) o de colocar a intuição "em prova" e 2) o de transformar a intuição metafísica em filosofia, ou seja, inventar conceitos e estabelecer distinções em um desenvolvimento discursivo. Essas duas funções da inteligência na composição filosófica é o que Bergson chamou, em uma passagem, de "*dialética*", embora o pensamento em si seja antidialético. Assim, a intuição precisa se refratar em conceitos para se propagar aos outros homens; porém, "*[...] o mesmo esforço pelo qual ligamos ideias a ideias faz desvanecer a intuição que as ideias se propunham armazenar.*"[585] Eis o que os especialistas em filosofia fazem – manipulam os conceitos em si, desligados da direção metafísica que lhes confere densidade problemática. Assim, os conceitos perdem sua *qualidade sugestiva*, permanecendo apenas definições formais sem perspectiva filosófica. Eis o que chamamos "*malabarismos conceituais*", sendo que os especialistas – excelentes malabares! –, ficam hipnotizados com os sistemas circulares que eles mesmos fabricam com os conceitos. Mas o que tem o falso movimento cíclico dos sistemas artificiais a ver com o movimento proliferante e radical das filosofias totais? Eis a questão. Mobilizam, não há dúvida, a matéria da filosofia – e esse é o único valor da erudição dos bons comentadores –, mas não mobilizam a expressão filosófica.

Em suma, essa etapa "dialética" da composição filosófica consiste na refração da intuição em conceitos – e há várias maneiras de dizer a mesma coisa. O pensamento, que é uma direção unívoca e efetua uma curva de sentido, pode ser expresso de mil e uma maneiras[586]. Sem dúvida, o filósofo empenha a sua atenção na maneira como formula o pensamento, selecionando os termos apropriados para carrear com máxima precisão o sentido. Ora, a linguagem se presta a muitas confusões, e as palavras têm suas acepções no senso comum, seus significados, de modo que muitas vezes são dotadas de uma carga

---

[585] *E.C.*, p.259.

[586] "*[...] o mesmo pensamento traduz-se igualmente bem em frases diversas, compostas de palavras inteiramente diferentes, desde que essas palavras tenham entre si a mesma relação. Tal é o processo da palavra. E tal é também a operação pela qual se constitui uma filosofia*.", *P.M.*, p.140.

negativa[587]. O filósofo tem o cuidado não apenas de selecionar a melhor terminologia, mas também de promover distinções. Ora, para que servem as inúmeras distinções que um filósofo emprega? É que apesar de seu cuidado redobrado com a seleção dos termos, estes estão ligados à atividade humana em geral, à utilidade geral, e por isso não farão jus ao sentido. A confusão: dizemos, por exemplo, que um poema é terrível, tendo em mente que aquilo que ele exprime é dotado de terror, mas compreendem que ele é horrível e é um mau poema. O sentido se torna equívoco na boca dos homens, ou seja, na comunicação. Mas o sentido, no absoluto, lançado a si mesmo, é unívoco. Por não haver um esforço positivo da parte do interlocutor para atingir o sentido, cada um ouve, no limite, o que *quiser*... e só se quer aquilo que se *pode* querer. Enfim, se fosse o caso, o locutor aqui deveria operar uma distinção, pois terrível e horrível, terror e horror muitas vezes são tomados como sinônimos. A filosofia abunda em exemplos, vejamos alguns a nível dos conceitos. O conceito deleuzeano de acontecimento não equivale ao que chamamos ordinariamente por esse termo; ao contrário, ele diz mais respeito àquilo que *não acontece*, pois ele por definição escapa aos fatos. O mesmo se dá com as noções de "charme" e de "estilo" que o filósofo emprega, pois dizem respeito àquilo que normalmente se acharia pouco estiloso ou sem charme, uma vez que deixam de ser atributos de uma forma para se tornarem singularíssima substância expressiva. O conceito platônico de Ideia foi um termo inventado pelo filósofo derivado do verbo *ver* (tanto que *eidos* = imagem); mas ele diz respeito sobretudo àquilo que *ninguém vê*, àquilo que é *invisível* para a maioria dos homens por ser imaterial. O que Nietzsche chamou de vontade não é um "eu quero"; é a vontade que quer, e resta saber qual a direção dessa vontade segundo a sua potência. O próprio conceito bergsoniano de duração não diz respeito ao espaço de tempo, mas justamente ao tempo puro sem espaço; não à quantidade, mas à *qualidade*, portanto. E assim por diante. Quando eles inventam os conceitos, eles precisam fazer uma série de distinções para discernir com precisão o seu sentido e aprimorá-lo cada vez mais, a ponto de torná-lo inequívoco, embora esse esforço não elimine de fato os equívocos, dada a impotência intuitiva dos espíritos em geral. Essa negatividade (dizer o que um conceito *não é*) é uma etapa incontornável do procedimento filosófico, mas é preciso observar que ela está em função de uma afirmação – pois o sentido é primeiro! O sentido não se negocia; mas as palavras envolvem algum comércio, pois as mesmas que circulam no senso comum circularão nos circuitos filosóficos. De todo modo, o filósofo tem que se

[587] Por exemplo, "*alma*" é carregada de transcendência através de dois mil anos de cristianismo; "*espírito*" e "*energia*" são carregados de diversos usos esotéricos; "*duração*" tem uma acepção quantitativa e espacial; "*memória*" é depositária de uma concepção equivocada do tempo; etc.

empenhar em cravar ao redor de seus conceitos, através das distinções necessárias, o sentido unívoco que os anima e lhes dá razão de ser. *O sentido problemático é o Oceano movente sobre o qual os conceitos fluem, refluem, se fundem, se aproximam e se afastam – eis a flutuação da filosofia enquanto prática vital, mar revolto cada vez mais largo e repleto de vida*. Mas os espíritos planos só veem uma calma lagoa em que os conceitos boiam ao leu, aleatoriamente, sem conexão com uma curva metafísica – sem *nexo vital*. De todo modo, o conceito uma vez criado vai inevitavelmente se solidificar e estabilizar em uma forma e uma definição, sendo passível de maus usos e malabarismos de todo tipo. Mas, no absoluto, ele se torna um *cristal de sentido*: uma consistência que resiste à confusão, aos maus usos, enfim, à relativização produzida pela inteligência. Ainda que nenhum homem seja capaz de entrever o alcance de uma filosofia, ela estará retida na virtualidade dos nexos cristalinos – e, é importante observar, não apenas no interior de uma filosofia, pois esta não é um sistema fechado em si mesmo; os sentidos amarram a interioridade filosófica ao plano extrafilosófico como em um anel de Möbius, no qual há continuidade ou indiscernibilidade entre interior e exterior. Afinal, o sentido filosófico não é autorreferencial, não remete circularmente a si mesmo (*lógica*), mas se prolonga espiralmente no extracampo da filosofia (*ética*). Caso contrário, não haveria intuição e nem, tampouco, vitalismo filosófico.

A direção metafísica ou a inclinação vital de um espírito criador é determinada desde cedo – com certeza muito antes de ele tomar contato com a filosofia. É por isso, aliás, que, ao travar conhecimento com as filosofias, ele se inclina mais para umas do que para outras. O primeiro impacto filosófico que sofre já traz o testemunho de sua direção metafísica, pois o sentido reverbera em sua pele impessoal. E o mais interessante é que esse impacto se dá de maneira imediata, sem que ele precise conhecer da história da filosofia para situar o conceito no plano geral, em relação aos outros conceitos, etc. Ele, ainda não calibrado em estudo filosófico, é intuitivo o suficiente para atingir o sentido sem mediações intelectuais. Talvez ainda não seja capaz de captar todo o alcance de um conceito (talvez nem haja limite para o alcance de um conceito!), mas certamente irá captá-lo a ponto de incorporá-lo e sofrer uma conversão perspectivista. Parece que quanto mais o tempo passa e mais ele se exercita na matéria filosófica, menos intuitivo ele fica e mais ele perde em vitalismo filosófico. É que a filosofia é uma rosa cheia de espinhos – é muito fácil se perder em sua complexidade articular, ou seja, de substituir a intuição pela inteligência, o contato direto pela referência, a

metafísica pela lógica[588]. Muito disso se dá pela pressão que existe para que se conheça tudo, ou melhor, para que se fale sobre tudo. A postura crítica e sua continuação cética exerce inicialmente forte sedução. O iniciante se sente pressionado, nos corredores da faculdade, a tomar partido e a defendê-lo convictamente. Assim, ele se precipita, descamba para a via intelectual, tomando a filosofia por referências, em vez de absorvê-la integralmente, permitindo que ela impregne cada vez mais a sua alma, deixando o tempo esculpir a sua obra. Essa calma seria muito valiosa. Os espíritos mais intuitivos descobrem cedo que os diálogos nos corredores servem para pouca coisa ou nada, e logo se esquivam dessas situações para escapar a esse funcionamento vaidoso e verborrágico; em suma, antifilosófico. Lembremos que os intuitivos os mais experimentados sempre perderiam o debate para os iniciantes desleixados com a inteligência de seus argumentos respaldados no senso comum. O diferencial está na pele metafísica – é preciso ater-se a ela! Mas esse afastamento do intuitivo não é apenas acidental; afinal, nós sabemos que a intuição é árdua e evanescente, de modo que ela não é constante. Nem o estudante de filosofia, nem o filósofo conseguem sustentá-la por muito tempo.

> O filósofo é obrigado a abandonar a intuição assim que dela tiver recebido o elã e a fiar-se a si mesmo para continuar o movimento, empurrando agora os conceitos uns atrás dos outros. Mas, bem rapidamente, sente que perdeu pé; um novo contato torna-se necessário; será preciso desfazer a maior parte daquilo que havia sido feito. [589]

O que ocorre, portanto? O filósofo obtém da intuição um élan que leva adiante a sua filosofia, alargando-a, mas esse élan não é infinito; ao perder o embalo, eis o filósofo diante da dispersão material de sua organização conceitual, ei-lo estagnado e confuso diante de impasses. É preciso entrar novamente em contato com os dados imediatos e tornar-se outra vez íntimo das sutilezas reais. Caso contrário, se não proceder intuitivamente, ele vai descambar para o comodismo intelectual da dedução lógica, na pretensão de extrair consequências de dentro da logicidade de seu sistema. É como se abrisse mão da curvatura infinitesimal do pensamento para seguir reto pela tangente, exteriorizando-se com relação a si mesmo. "*[...] Volta para dentro de si quando volta à intuição. Dessas saídas e desses retornos são feitos os ziguezagues de uma doutrina que "se desenvolve", isto é, que se*

[588] "*[...] Atendo-nos às doutrinas quando já formuladas, à síntese na qual parecem então abarcar as conclusões das filosofias anteriores e o conjunto dos conhecimentos conquistados, corremos o risco de não mais perceber aquilo que há de essencialmente espontâneo no pensamento filosófico*.", *P.M.*, p.123.

[589] *E.C.*, p.259.

perde, se reencontra e se corrige indefinidamente a si mesma."[590] Em outras palavras, se o filósofo relaxa e desenvolve sem esforço as implicações dos problemas e as aplicações dos conceitos, vai se deparar com becos sem saída, contradições, confusões, más formulações; será preciso, para corrigi-las, voltar-se para a sua pele metafísica e promover novo esforço intuitivo. Assim, obterá a lucidez para se realinhar com as verdadeiras diferenças de natureza e operar as devidas distinções. Aí ele se retoma a si mesmo e se reinstala no coração de sua direção metafísica, a partir da qual sua filosofia será desenvolvida. Enfim, esse ziguezague é natural e necessário ao procedimento do filósofo, pois, a cada vez que o filósofo conquista uma intuição, ele precisa distendê-la em conceitos e distinções. Uma vez perdido o élan, ele depara com a materialidade de um sistema, aliás para sempre incompleto, e precisa retomar contato com a realidade imediata, realinhar-se com sua própria metafísica – e, assim, indefinidamente. Há essa descontinuidade de idas e vindas, perdas e retomadas, intuição e inteligência, mas o processo é contínuo e indivisível; essas etapas descontínuas estão envolvidas na continuidade de fundo do processo, em cuja perspectiva a filosofia é uma lenta e gradual maturação.

Contudo, como se contrai uma problemática no espírito do filósofo? Dissemos que a direção metafísica de um espírito é anterior ao encontro com a filosofia. É claro que ela ainda é muito maleável, como toda planta nascente, e que o contato com a filosofia vai refiná-la e dar-lhe robustez. Mas algo que escapa à atenção dos historiadores da filosofia é a elaboração da problemática de cada filósofo. Já sabemos que o estudo da história da filosofia integra a própria matéria da filosofia de maneira indissociável, embora não constitua o seu élan criador. Quanto à perspectiva espiritual de uma filosofia, deveríamos conduzir nossa atenção para a contração de uma problemática no espírito do filósofo, para a sua direção metafísica, para a sua *seletividade*. Se é verdade que um filósofo acaba por abrir certas portas, isso não quer dizer que ele não poderia ter aberto outras. Não podemos olhar apenas para as portas abertas (*filosofia explícita*), mas também para as portas que ele deixou fechadas e, sobretudo, para as portas que poderia ter aberto (*filosofia implícita*) – aí acessaríamos o sentido vivo, o coração pulsante de sua direção metafísica. *A elaboração de uma problemática é o nível pré-filosófico da filosofia.* O filósofo antes de se tornar filósofo, em estágio pré-conceitual, já descobre afinidades e repulsas, direções atraentes e repelentes. É com base nisso que Bergson, em uma passagem sobre o processo de elaboração de uma

[590] *P.M.*, p.127.

filosofia, refere-se à *potência negativa da intuição*[591]. Embora essa expressão não seja boa, uma vez que não há negatividade no ato intuitivo, o sentido esclarece-se por si só.

> Diante de ideias correntemente aceitas, de teses que parecem evidentes, de afirmações que haviam passado então até por científicas, assopra no ouvido do filósofo a palavra: **Impossível**. Impossível, ainda mesmo que os fatos e as razões pareçam te convidar a crer que isso seja possível e real e certo. Impossível, porque uma certa experiência, confusa talvez, mas decisiva, fala contigo através de minha voz*, e diz que ela é incompatível com os fatos que se alegam e as razões que são dadas, e que, desde então, esses fatos devem ter sido mal observados, esses raciocínios devem ser falsos. Força singular, essa potência intuitiva de negação! Como foi possível que não atraísse mais a atenção dos historiadores da filosofia?"[592]

Ou seja, é porque já constituiu pele metafísica (a voz da *experiência confusa, talvez, mas decisiva*) que o filósofo em formação pode negar até mesmo aquilo que é tido consensualmente como verdade inabalável. É em função de certas frequências qualitativas do real com as quais tomou contato, de certos tons vitais que acessou nas camadas subcutâneas da experiência, que ele hesita diante de juízos e conhecimentos verossímeis: *impossível!* Aliás, é assim que o filósofo procede simpaticamente em relação aos sentidos capturados pelo senso comum. Tomemos o amor como exemplo: antigamente o amor era comumente vinculado ao contrato, ou seja, à forma. Deu-se uma reação contra o formalismo, porém de maneira negativa, de modo que hoje se acredita na relatividade do amor, que não seria mais que o produto de um espaço-tempo determinado (uma *cultura*). Por isso mesmo dever-se-ia desconstruí-lo, uma vez que ele necessariamente – que sei eu – reproduziria estruturas de poder. A grande fórmula de hoje está estampada em várias superfícies, tanto nas paredes quanto nas peles: "*Love is fake*", como se se tratasse de uma grande conquista. Combatente de todo relativismo, da diferença fora de si ou da indiferença, e avesso à antropologia como palavra final, o filósofo intuitivo esperneia contra isso: *impossível!* Reconhece nesse fenômeno a mesma atitude intelectualista que diagnostica na captura das artes, a saber, a dicotomia entre forma e caos. *Mas a filosofia é a via da consistência!* Cabe ao filósofo restaurar a sutileza do sentido, escancarar as diferenças de natureza e promover as verdadeiras distinções à luz de conceitos que encarnem os nexos de sua metafísica, ou seja, as articulações do real. É verdade que os espíritos intuitivos se apaixonarão independentemente da filosofia, e saberão afirmar as linhas de consistência do

[591] Bergson chega a falar na "*potência de negação imanente à intuição*", mas veremos que essa negação não é imanente à intuição; é um subproduto direto que se dá em função de sua afirmação primordial.

[592] *P.M.*, p.126. **Minha voz* faz referência ao *daimon* de Sócrates no trecho que precede imediatamente a nossa citação.

amor e viver a sua plena positividade, desviando das armadilhas relativistas de sua época. *Mas o que isso prova não é que dependamos da filosofia para nos apaixonar e para viver, e sim que o filósofo é que depende da vitalidade passional para filosofar! É que o filósofo tem que ter, antes de tudo, potência intuitiva, pois é ela que norteará a sua filosofia. E as filosofias vitalistas só irão impactar os espíritos intuitivos, que depreendem em sua pele metafísica o alcance radical dos conceitos e, assim, irão contrair em lucidez o que subtraírem em inteligência.*

Enfim, eis os primórdios de uma filosofia em gestação: negar certas coisas definitivamente. Mais tarde, quando ela já estiver mais consolidada, poderá variar eventualmente naquilo que afirma, mas jamais naquilo que nega[593]. No entanto, é preciso entender que essa atitude de negação derivada da intuição está em função de uma afirmação primordial. Ora, sabemos que afirmar não equivale a "dizer sim", como negar não equivale a "dizer não"; é perfeitamente concebível que uma afirmação plena também nos leve a negar algo, e vice versa, que uma negação nos leve a afirmar algo. De todo modo, é um equívoco achar que afirmação e negação são dois atos simétricos do espírito, pois a negação não se basta a si mesma. Já a afirmação é autônoma e autossuficiente; só ela é capaz de criar uma diretriz de pensamento e de engendrar problemas e conceitos[594] – *ela é um ato pleno do Desejo!* É por isso que Bergson tem horror à postura crítica, pois ela, fácil e sedutora, exclui todo esforço vital que o espírito empenha para pensar, ou seja, para coincidir com as sinuosidades infinitesimais do real em vias de criação. O espírito apenas crítico não trabalha sobre a coisa, mas avalia aquilo que alguém disse a seu respeito – prescinde, portanto, do contato direto com o seu objeto. Ao espírito que se esforça para afastar a mediação teórica das ideias já prontas e tocar no imediato, ele opõe a solução pretensamente "racional". Mas o verdadeiro filósofo deveria protestar. "*[...] Caber-lhe-ia mostrar que a faculdade de criticar, assim entendida, é tomar o partido de ignorar, e que a única crítica aceitável seria*

---

593 "*[...] Acaso não é visível que a primeira manobra do filósofo, quando seu pensamento ainda está pouco seguro e nada há de definitivo em sua doutrina, consiste em rejeitar certas coisas definitivamente? Mais tarde, poderá variar naquilo que afirmar; não variará muito naquilo que nega*." *Ibidem*. p.126-127. Quando Bergson diz que o filósofo varia naquilo que afirma, mas jamais naquilo que nega, esses termos estão quase invertidos, mas sem contradição a nível do sentido. Neste caso, o que o filósofo nega está em função do nível pré-filosófico das inclinações, atrações e repulsas – isto jamais varia, embora esteja em contínua evolução (*consistência*); o que ele afirma é o que diz explicitamente, e é passível de eventuais modificações.

594 "*Representamo-nos a negação como exatamente simétrica da afirmação. Imaginamos que a negação, como a afirmação, basta-se a si própria. Desde então, a negação teria, como a afirmação, o poder de criar ideias, com esta única diferença de que seriam ideias negativas. [...] Não se vê que, enquanto a afirmação é um ato completo do espírito que pode desembocar na constituição de uma ideia, a negação nunca é mais que a metade de um ato intelectual*.", *E.C.*, pp.310-311.

um novo estudo, mais aprofundado, mas igualmente direto, da coisa mesma."[595] Aliás, Bergson acredita que a refutação em filosofia é tempo perdido, pois nada resta das disputas entre as escolas filosóficas. O que permanece enquanto expressão cristalina é o que se apresenta de verdade positiva, conquistada por um contato direto com o movimento real, pois "*[...] em virtude de sua força intrínseca, a afirmação verdadeira substitui a ideia falsa e acaba sendo, sem que se tivesse o trabalho de refutar ninguém, a melhor das refutações*."[596] Assim sendo, a criação é a única solução – não devemos perder tempo reagindo às ideias falsas, pois isso seria cair na cilada crítica. É fácil ficar aí, apontando o dedo e acusando uma filosofia, mas isso não tem valor algum. O único que tem valor é a criação de uma nova filosofia, ou então um estudo original, pois é a força de afirmação que ela atesta em sua consistência que cria novas sendas no pensamento, novas direções a seguir, novos recortes de sentido, e, por fim, torna as ideias falsas estéreis, sem força e ultrapassadas. Por que a atitude crítica é mais vantajosa? Porque ela sobrepõe o "pensador" ao pensamento, engrandecendo o seu sujeito, e também porque, ao criticar uma filosofia e enaltecer outra, ele passa a pertencer a um "clube", quando não a uma "seita"; a ter uma identidade que, no final das contas, parece lhe bastar para substituir o livro que nunca escreveu; o esforço que nunca empenhou para realizar o pensamento e conquistar uma expressão[597]. Acomoda-se, vaidoso, nesse lugar de poder, deleitado com sua influência, e abandona a filosofia como quem se esquece da vida. Além disso, a postura crítica atrai os seguidores desvitalizados, que se comprazem com a ilusão de pensamento que a crítica enseja. Na falta de uma problemática, cai-se no modo crítico; por isso, o conhecimento intelectual adora o criticismo. No entanto, em que consiste a crítica que um filósofo dirige a outro? Na realidade, a crítica está justificada à medida que ela é colocada em função de um

[595] *P.M.*, p.94. Continua assim: "[...] Infelizmente, ele próprio está por demais propenso a criticar em toda ocasião, ao passo que só conseguiu escavar efetivamente dois ou três problemas. Contestando à pura "inteligência" o poder de avaliar o que ele faz, privar-se-ia a si mesmo do direito de julgar em casos onde ele não é mais nem filósofo nem cientista, mas simplesmente "inteligente". Prefere então adotar a ilusão comum. A essa ilusão, aliás, tudo o encoraja. [...]"

[596] *E.E.*, pp.62-63.

[597] Por outro lado, não acreditamos que se deva necessariamente escrever um livro, ou que o fato de publicar um livro seja um ato por si só grandioso ou superior. Um livro só deve ser escrito quando se tornar necessário, como um fruto maduro que despenca do galho. Hoje em dia, na era da hiperprodutividade e da proinstantaneidade, escreve-se demais, publica-se prematuramente aquilo que é sem valor - há aí uma nova captura. O próprio Bergson chega a dizer, belamente, que *não se é nunca obrigado a escrever um livro* (*P.M.*, p.102.) Se não houver nada a dizer, ou se não se tiver encontrado um meio apropriado, uma estilística própria àquilo que há para dizer, então que não se escreva um livro! Não tem valor algum em aumentar o amontoado de folhas irrelevantes que lotam as prateleiras dos arquivos e das livrarias.

problema, ou seja, de uma afirmação – já não se trata mais de criticismo. Assim, à luz da problemática original de um filósofo e de sua direção metafísica, a crítica à outra direção se torna legítima. Bergson mesmo não deixa de "criticar" várias conclusões científicas, o kantismo, etc., mas em função daquilo que diagnosticou como a ilusão cinematográfica do pensamento, que espacializa o tempo e impede que se o conceba positivamente enquanto criação, e todas as implicações dessa atitude. A sua "crítica" é legítima porque não é negativa; ela deriva de uma afirmação, e por isso ela tem caráter problemático, e não dialético e formal. Enfim, o ideal bergsoniano seria uma filosofia puramente afirmativa, cuja negação fosse uma efusão necessária de sua afirmação primordial – eis o único sentido possível de *correção* no pensamento. Por obra do tempo, a filosofia positiva iria se afirmando cada vez mais, passando por sobre a esfera crítica que inicialmente lhe opõe resistência. *É por sua força intrínseca que a filosofia intuitiva se impõe.*

A planta, inicialmente flexível, com o tempo consolida o desenho de sua curvatura, mas isso não depõe contra a sua vitalidade. Ao contrário, a suposta forma que assume ao enrijecer não exclui o movimento – é só aí que ela passará a florir e a frutificar! A forma é uma ilusão de imobilidade, enquanto *in profundum* a seiva não para de circular: as marcas do tempo não depõem contra a vitalidade; elas a *repõem*, refinam e purificam a sua quintessência, constituem a *consistência* de um ser – a sua *expressividade*. Da mesma maneira, *as filosofias se tornam cada vez mais consistentes, vão se depurando cada vez mais e se consolidando gradualmente; em lenta, porém irreversível evolução. Só assim serão capazes de dar frutos raros. O tempo esculpe o pensamento: a duração intrínseca à composição de uma filosofia determina diretamente o seu resultado, o acabamento de sua expressão*. A forma final que uma filosofia assume não é menos viva que a árvore madura: sua intuição original segue circulando como a seiva, animando as suas folhas conceituais, os seus galhos problemáticos, o seu tronco metafísico, enraizado nos subterrâneos da experiência. A única diferença é que a árvore individual existe organicamente e, por isso, não é eterna. Mas uma filosofia, assim como uma obra de arte, é uma consistência inorgânica que conhece aquela eternidade especial imanente ao tempo.

Mas tudo isso faz parecer que a filosofia poderia prescindir de sua matéria, e que a metafísica se bastaria a si mesma. Mas é isso que queremos esclarecer de uma vez por todas: a metafísica sempre se tornará distinta em uma matéria expressiva, no caso filosófica. Sem a sua determinação em uma matéria, ela seria, além de indeterminada e vaga, inexpressiva; sabemos que sem esforço o virtual não se realiza, e um pensamento que não se realiza não é

expressivo[598]. Aliás, um pensamento apenas pensado nem é propriamente *real*; ele precisa ainda se *realizar*. É bom atentar que a intuição metafísica não precede totalmente à sua realização; caso contrário, ela equivaleria a uma revelação que precisa ser pregada, como bem observa Beatriz Antunes[599]. Assim, o sentido metafísico precisa se especificar, digamos, em matéria filosófica, sendo determinado em discurso filosófico e explicitado em conceitos. O filósofo realiza a sua metafísica ao longo de sua obra, mas ele dispõe de um exercício preparatório fundamental: a *conversa*[600]. É nela que o filósofo dá seus primeiros passos no sentido da materialização, que ele *ex*plica aquilo que está *im*plicado no pensamento em estado latente. A conversa o acompanha ao longo de sua vida, pois ela faz parte da prática filosófica e é um exercício importante para apurar os riscos e as dificuldades inerentes ao seu procedimento ("*avaliação do terreno*"), ganhar gradativamente uma intimidade com a sua matéria e também para se arriscar a tratar de sentidos de difícil acesso, difíceis de passar à palavra[601]. Enfim, a aprendizagem se faz mais ou menos assim: ele descobre que uma mesma palavra pode estar imbuída de diversos sentidos, até mesmo opostos; que ele precisa cuidar do sentido mais do que das palavras em si; que ele precisa também cuidar das palavras, uma vez que elas estão carregadas de doxa ou significação; que um discurso pode ser desenvolvido inteligentemente, porém sem engajamento vital, sem emoção e sem esforço intuitivo: ele descobre a insuspeita consanguinidade entre a dialética e a retórica; ele aprende a fazer as distinções necessárias em função das diferenças de natureza que ele discerne espiritualmente; ele aprende a cingir realidades e a elaborar uma metafísica; ele aprende a colocar verdadeiros problemas e, ademais, a atacar os falsos; finalmente, ele aprende que os homens em geral têm pouca potência intuitiva e por isso nada têm a dizer, razão pela qual falam demais e disseminam confusão; que eles partem da experiência mediada, razão pela qual só discernem diferenças de grau; que ele precisa de distância da dialética para amadurecer a sua filosofia; ele faz a aprendizagem do silêncio, e aprender a

[598] "[...] 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.", *E.E.*, p.21.

[599] "[...] Notemos que a intuição filosófica tampouco precede totalmente à sua exposição, senão se reduziria a uma revelação que precisa ser pregada.", *Bergson e a criação artística*, p.184.

[600] Sobretudo aquela que lembra *conversão*, no mesmo sentido daquilo que Deleuze chamou de *conversação*, e não aquela que lembra *conservação*.

[601] Dar aulas também cumpre essa mesma função, pois o obriga a dar forma ao informe, o que o levará a desenvolver uma estilística - uma maneira própria de se acercar dos problemas e de transmiti-los -, além de voltar a sua atenção para a história da filosofia. Sobre a experiência de dar aulas, sua importância e suas ilusões, cf. *P.M.*, pp.124-125.

calar é aprender a ouvir; aí, ele se torna plenamente intuitivo, e aí também ele se precipita à escrita, passando por cima dos falsos movimentos de atos parciais (por exemplo, a vontade de convencer). Não se precipita de repente a uma obra, o que pode demorar uma vida para ser gerada, e sim para anotações, enfim, tentativas – a maioria delas fracassada... Mas esses fracassos acumulados não são em vão! De fora, parece que são um desperdício, mas na realidade a cada fracasso o filósofo em formação conquista uma certeza, ainda que negativa ("*não pode ser isso: impossível!*"), e, se sua atenção for sutil, descobrirá mais dia, menos dia, o porquê da negativa e saberá encontrar a articulação apropriada. O filósofo se corrige, e depois corrige a sua correção, complicação sobre complicação, na tentativa de se aproximar cada vez mais da sua intuição simples, pois os meios de que dispõe para exprimi-la são incomensuráveis com a sua simplicidade – discurso e linguagem justapõem ao infinito palavras na extensão[602].

Lembremos que nem tudo em uma filosofia é verificável; o filósofo, diferente do cientista, não pode dar provas de tudo o que diz: ele assume muitos riscos. Ele corre esses riscos porque se assegurou uma *caução* e porque ele sente uma certeza inabalável naquilo que afirma[603]. Afinal, como poderia dar provas de algo tão imaterial quanto o Tempo, o élan vital e a aventura do espírito sem recorrer aos fatos[604]? Também é verdade que a intuição filosófica não corre solta ao sabor do vento; o filósofo não exclui de sua atenção as linhas de fato, pois *elas asseguram marcos exteriores para a intuição não se extraviar*[605]. Essas *linhas de fato* são imbuídas de *direções*, e essas direções *convergem* em um mesmo ponto virtual, e é essa *intersecção metafísica* que os filósofos buscam. Suas conclusões serão meramente *prováveis*, mas um acúmulo suficientemente grande dessas probabilidades convergentes deverão conduzir progressivamente à certeza, esforço esse que pode ser prolongado

---

[602] "*[...] [*O filósofo] Não podia formular o que tinha no espírito sem se sentir obrigado a corrigir sua formulação e, depois, a corrigir sua correção: assim, de teoria em teoria, retificando-se quando acreditava completar-se, o que ele fez, por meio de uma complicação que convocava a complicação e por meio de desenvolvimentos justapostas a desenvolvimentos, foi apenas restituir com uma aproximação crescente a simplicidade de sua intuição original*.", *P.M.*, p.125.

[603] "*[...] é da essência do método filosófico exigir que em muitos momentos, acerca de muitos pontos, o espírito aceite riscos. Mas o filósofo só corre esses riscos porque se assegurou uma caução, e porque há coisas das quais ele se sente inabalavelmente certo. Haverá de nos tornar certos delas, por nossa vez, à medida que souber nos comunicar a intuição da qual extrai sua força*." *Ibidem*. p.142.

[604] Embora Bergson insista sobre o caráter empírico do élan vital, por exemplo em *M.R.*, pp.115-121 ("*[...] marquons le caractère nettement empirique de la conception d'un "élan vital" [...]*").

[605] *E.C.*, p.259.

indefinidamente sem que jamais se chegue a uma verdade definitiva[606]. É por isso que, no bergsonismo, filosofia e ciência andam juntas e se complementam, embora seu método e seu objeto sejam opostos (*intuição-espírito* x *inteligência-matéria*). Bergson realiza esse ideal, pois não apenas possui uma imensa lucidez metafísica, como também estudava as ciências até o escrúpulo dos detalhes, e é não à toa que pôde *corrigir* as conclusões equivocadas da ciência e legar teses que, embora impopulares, só poderiam transparecer à visão intuitiva do metafísico[607]. Afinal, como diz Bergson, "*[...] Para desvendar o mistério das profundezas, às vezes é preciso visar os cimos. O fogo que está no centro da Terra só aparece no cume dos vulcões*."[608] Assim, o filósofo bergsoniano não pode prescindir das observações e das experiências colhidas pela ciência, apesar de que ele as submete às perspectivas do espírito, ou seja, à sua fiel pele metafísica[609]. Aquela caução que ele se assegura ao assumir seus riscos nos pântanos movediços do espírito está naquela *experiência confusa e decisiva* que ele faz, ou seja, em sua pele impessoal – é da intuição que ele extrai a confiança naquilo que faz e naquilo que diz. *O processo filosófico é feito de fracassos sobre fracassos, que se revertem em conquistas sobre conquistas em um movimento de lucidez crescente.*

Falta abarcar ainda uma dimensão fundamental do procedimento filosófico. Se é verdade que a matéria da filosofia é o discurso e que o filósofo faz essa aprendizagem dinâmica até a criação de conceitos, não é menos verdade que grande parte da matéria do filósofo é a história da filosofia, como já mencionamos. O estudo da história da filosofia, ou seja, das filosofias anteriores, é indispensável. Isso coloca o filósofo numa corda bamba e dificulta muito o seu trabalho, pois as filosofias que o antecedem acumulam uma literatura de 2.500 anos que não é menos densa do que é extensa. Soma-se a essa enorme massa literária uma multiplicação inimaginável de comentários, e de comentários sobre os

---

[606] Sobre esses pontos de contato entre o empirismo filosófico e o científico, as quatro noções: *linhas de fato, direções, convergência e probabilidade*, cf. *E.E.*, p.4.

[607] Por exemplo, a tese do cérebro enquanto órgão de ação inibidor da memória, em vez de órgão de representação conservador da memória; a concepção positiva do tempo, a contemporaneidade do passado e do presente, a imprevisibilidade do futuro e a evolução criadora; a tese da memória-contração, a tese da imagem-lembrança e a do sonho; a concepção do sentido, tal qual exploramos no atual capítulo, desenvolvendo suas implicações; etc. Todas as teses se articulam intimamente no seio da metafísica bergsoniana.

[608] *E.E.*, p.25.

[609] "[...] *Pois não se obtém da realidade uma intuição, isto é, uma simpatia espiritual com o que ela tem de mais interior, se não se conquistou sua confiança por meio de uma longa camaradagem com suas manifestações superficiais. E não se trata simplesmente de assimilar os fatos marcantes; é preciso acumular e fundir entre si uma massa desses fatos que seja tão enorme que estejamos assegurados, nessa fusão, de neutralizar umas pelas outras todas as ideias preconcebidas e prematuras que os observadores podem ter depositado, sem o saberem, no fundo de suas observações*.", *P.M.*, pp.233-234.

comentários, numa espécie de jogo de espelhos que nada deixa a desejar à tradição cabalística da interpretação inesgotável e da obra infinita. Para cada parágrafo que um Platão ou um Kant escreveram deve haver um milhão de comentários, e em exponencial crescimento. Se a pretensão do filósofo é holística, não se deve invejar a sua condição – seria melhor atravessar a rua... De todo modo, só a literatura filosófica pura já é mais extensa do que o espaço de uma existência humana, e é impossível ler em uma vida todas as obras que a filosofia já produziu. Principalmente por isso, a obra dos comentadores não é menos necessária, pois eles nos colocam no rastro dos problemas e nos ajudam a atravessar a sua complexidade superficial. Funciona assim: digamos que fosse possível ler todas as obras filosóficas em uma vida. Ainda assim, não bastaria ler de qualquer maneira, pois é preciso entrever na filosofia explícita a sua problemática implícita; nas linhas melódicas de uma filosofia, os harmônicos qualitativos de sua metafísica. Imagine-se o esforço renovado necessário a cada filosofia para se empenhar na depuração de seu sentido! É inimaginável e inconcebível, pois é impossível. Os que caem na ilusão de que isso é factível (e desejável) são os eruditos de todos os tempos, hoje já escassos. Façamos uma brincadeira imaginativa: digamos caricaturalmente que alguém enfim foi capaz de uma tal façanha e se encontra no final da vida. 1) Uma tristeza sem tamanho o invadiria por não ter *filosofado vitalmente* e, sobretudo, por não ter *vivido filosoficamente*. E 2) Os que vierem depois dele terão que recomeçar do zero a mesma façanha. Logo, de que serve? Enfim, eis a importância dos comentadores, que já fizeram um esforço direcionado para uma ou algumas filosofias. É claro que há, entre eles, os bons e os maus. Os bons comentadores são os que nos colocam no coração do problema, nos fazem entrever a relação viva entre a filosofia explícita e a metafísica implícita, a ponte entre os conceitos e os problemas ou os sentidos. Se nos fazem ver é porque eles mesmos viram, ou seja, há esforço implicado, inteligência e intuição estão entremescladas. É sutil a diferença entre esses grandes comentadores e os filósofos: no fundo, os primeiros não chegam a inventar conceitos, e nem tampouco a colocar problemas originais – estando mais próximos de detetives, detectam os problemas que circulam nas filosofias: fazem uma história da filosofia ou estudos direcionados para dissipar confusões estabelecidas[610]. No entanto, são de vital importância, sobretudo para os filósofos! De todo

[610] Com relação à Grécia e ao nascimento da filosofia, não podemos deixar de render homenagem a Marcel Detienne e a Jean-Pierre Vernant, pois eles nos dão visão a respeito da revolução grega, da instauração política da filosofia, instalando-nos no coração pulsante da problemática grega e, por consequência, esconjurando definitivamente as confusões tão lesivas a respeito da filosofia, tantas vezes tratada como fenômeno milagroso, como a transcendência de uma razão que cai *ex nihilo* do ceu em solo grego. Acreditamos ser indispensável a sua leitura para qualquer estudante de filosofia. Da mesma forma, um Pierre Aubenque (Aristóteles), um Victor Goldschmidt (Platão), um Émile Bréhier (Estoicismo, História da Filosofia), um Étienne Gilson

modo, o filósofo não pode abrir mão do contato direto com as filosofias, pois é nesse contato que ele sente o ritmo do pensamento, a sua entonação própria, e isso é imprescindível. Ele, imbuído de uma metafísica, lê as filosofias a partir de sua própria problemática. No limite, o estudante de filosofia (o filósofo não deixa de estudar, pois, assim como um pianista exercita constantemente as mãos, ele precisa calibrar constantemente a sua atenção e seus conceitos) deve ler pelo menos as obras clássicas e selecionar alguns bons comentadores – essa seleção não é menos importante do que a concreção do estudo. É muito fácil se perder na relatividade dos pontos de vista, e é se perdendo que um espírito se desvia do pensamento e vira um especialista. Naturalmente, a direção de seu pensamento o conduzirá a outras obras, e certamente ele fará grandes descobertas imprevisíveis em sua aventura filosófica.

Em um texto intitulado "*A intuição filosófica*", Bergson nos revela alguns traços característicos do estudo da filosofia, bem como da composição filosófica. Para além da evidente importância de situar uma filosofia na história da filosofia, de comparar as filosofias entre si, de remeter um conceito a outro e de rastrear a sua evolução, há um outro método, talvez tão importante quanto, seguramente mais precioso. Trata-se da *impregnação gradual* que se dá por uma frequentação sempre renovada do pensamento do mestre. Se não estivermos pressionados por qualquer anseio ou exigência externa (ambições, provas...), se formos pacientes, dispusermos de uma abertura e se formos capazes de esforço intuitivo, nos instalaremos no pensamento do filósofo e atingiremos o seu foco genético. Aí, "*[...] à medida que procuramos nos instalar no pensamento do filósofo ao invés de dar-lhe a volta, vemos sua doutrina transfigurar-se. Primeiro, a complicação diminui. Depois, as partes entram umas nas outras. Por fim, tudo se contrai num único ponto, do qual sentimos que nos poderíamos aproximar cada vez mais, ainda que devamos perder as esperanças de atingi-lo*."[611] Essa transfiguração do aspecto de uma filosofia é justamente o ato pelo qual entrevemos, por trás da sua complexidade superficial, a sua profunda simplicidade. Trata-se da contração de uma filosofia no espírito do estudante; ele alcança o seu foco genético, o todo movente de seu sentido. Ora, será preciso terminar a obra completa do filósofo para se tornar íntimo da sua filosofia? Claro que não; aliás, nem é preciso necessariamente um livro inteiro, pois sabemos que o Todo não consiste na soma das partes, mas em seu sentido

(teologia medieval), um Jean Wahl (filosofia moderna), são outros exemplos de leituras importantes para situar a matéria da filosofia em seu espírito. Há filósofos que também escrevem livros imprescindíveis sobre outras filosofias – Deleuze é o caso mais emblemático disso (Spinoza, Leibniz, Hume, Kant, Nietzsche, Bergson, Foucault), uma vez que seus "retratos" integram o seu próprio processo filosófico.

[611] *P.M.*, p.125.

imanente. É por um ato de contração que discernimos o Todo, e essa contração não é aleatória, claro; ela supõe alguma matéria. Ela pode assumir diferentes graus: de acordo com a profundidade da intuição, ela atingirá diferentes níveis do sentido – ora circuitos mais estreitos e menos diferenciados, ora circuitos mais amplos e permeados de sutilezas. Quanto à contração como um todo, ela não é diferente num livro de filosofia e num livro de literatura. Segundo Bergson, quando lemos um romance temos que chegar a coincidir com a personagem para senti-la musicalmente, simples e indivisível.

> Então, parecer-me-iam fluir naturalmente, como que da fonte, as ações, os gestos e as palavras. Já não se tratariam mais de acidentes que se acrescentam à ideia que eu me fazia da personagem, enriquecendo cada vez mais essa ideia sem nunca chegar a completá-la. A personagem ser-me-ia dada de um só golpe em sua integralidade, e os mil incidentes que a manifestam, ao invés de se acrescentarem à ideia e de enriquecê-la, parecer-me-iam pelo contrário desprender-se dela, sem no entanto lhe esgotar ou empobrecer a essência.[612]

É claro que precisamos de alguma matéria para efetuar a simpatia com a personagem, pois quando abrimos, digamos, *Crime e Castigo* e lemos as primeiras páginas, nem Dostoievski sabe ainda quem é Raskolnikov. Achamos que sabemos depois do crime, embora as razões para o crime sejam confusas. Mas não é senão após o primeiro diálogo com o inspetor que vislumbramos quem é Raskolnikov, com base em que ordem de ideias ele assassinou a velha usurária sem ao menos reaver os itens valiosos que dela roubou (um antigo artigo que ele escrevera na revista da faculdade de Direito denuncia a sua crença num homem superior e acima da Lei, espécie de Napoleão que pode inclusive matar em nome de uma causa nobre que só ele distingue). Esse vislumbre lança luz sobre os fatos narrados anteriormente até ali (o diálogo utilitarista que ouve no bar, o assassinato, etc.). Enfim, tudo isso para dizer que Raskolnikov vai ganhando corpo ao longo das páginas, até o momento em que o leitor contrai a personagem e coincide com ela, de maneira que todas as partes, antes aparentemente destacadas, se integram no Todo do sentido que permeia a obra de cabo a rabo. Aí se começa a entrever as linhas problemáticas que atravessam a obra de Dostoievski e constituem a estirpe das suas personagens – o "*homem superior*", o *homem do subsolo*, etc. De quanta matéria precisamos para efetuar essa contração? Não importa, isso é relativo, pois podemos efetuá-la ora com menos, ora com mais. No entanto, talvez nem seja tão relativo, pois há certos eventos da narrativa capazes de converter o Todo, como esse diálogo com o inspetor, assim como os subsequentes. Nossa atenção segue até o desfecho,

[612] *Ibidem*. p.185.

mas já não precisa mais somar informações sobre a personagem e a trama; como ela já engendrou o ponto focal, as novas informações parecem descer da mesma fonte e fazer nexo com o sentido. Enfim, voltemos à filosofia.

Uma vez contraída uma filosofia e engendrada nela uma perspectiva, atingimos a sua simplicidade, que é "*[...] tão extraordinariamente simples que o filósofo nunca conseguiu dizê-lo. E é por isso que falou por toda a sua vida*."[613] Voltaire se equivocou na imagem que ele fez do filósofo; este não é um *Pangloss*[614], pois não é um tagarela que sai falando indistintamente sobre tudo. É verdade, porém, que o filósofo pretende abranger o Todo, mas este, como sempre repetimos, não é o resultado da soma de todas as partes, mas o sentido imanente que as integra. Por isso uma metafísica é da ordem de uma contração do Todo, e é desse foco genético que sai a curva integral do pensamento filosófico, difundindo-se qualitativamente pelas coisas. Afinal, "*[...] um dos alvos da metafísica é operar diferenciações e integrações qualitativas*."[615] O filósofo não está tão preocupado em conhecer todas as coisas, mas em conhecer a perspectiva do Todo a partir da qual todas as coisas se distribuem de maneira tal ou qual. Essa perspectiva privilegiada é uma só, mas engloba todas as perspectivas[616]. E se descobríssemos que o filósofo conhece apenas aquela única coisa, que aliás é um único ponto? "*[...] Um filósofo digno desse nome nunca disse mais que uma única coisa: e, mesmo assim, antes procurou dizê-la do que a disse verdadeiramente. E disse apenas uma única coisa porque soube apenas um único ponto: e mesmo assim foi menos uma visão do que um contato; esse contato forneceu um ímpeto, esse ímpeto, um movimento [...]*"[617] Seria mais apropriado tratar o filósofo como um *Pan-mono-gloss*, pois a língua se estende às coisas desde um único ponto; o filósofo fala ao longo de sua vida e através de sua obra inteira desde esse único ponto; ponto místico que abrange o Todo. Uma vez tendo alcançado a fonte ontogenética de sua filosofia e aí a sua absoluta simplicidade, poder-se-ia com mais verdade acusar o filósofo de *monotonia*! Pois, ao tratar de qualquer assunto, ele fala a partir de uma diretriz metafísica própria, de uma

---

[613] *Ibidem*. p.125.

[614] Pangloss (*Pan* + *gloss* = Tudo + língua) = *a língua que se estende a tudo*. Pangloss é a personagem caricatural do filósofo, inspirada em Leibniz, em "*Cândido, ou o otimismo*", de Voltaire.

[615] *P.M.*, p.223.

[616] Monismo e perspectivismo se agenciam intimamente no bergsonismo. Por isso não há contradição entre o monismo do tempo e a pluralidade das durações, e entre um ser e os múltiplos graus da diferença que encarna em função de sua tensão.

[617] *Ibidem*. p.129.

única matriz problemática; é como se, ao falar sobre qualquer coisa, ele falasse sempre em função de seus problemas, que servem como uma espécie de enquadramento perspectivista do sentido que permeia as coisas.

O ponto focal no qual o estudante contrai uma filosofia é o mesmo no qual o filósofo engendrou a sua metafísica, a sua intuição do Todo, e é desse mesmo ponto que ele extraiu a sua filosofia. A intuição é, portanto, responsável pela contração da metafísica no espírito do filósofo, assim como pela contração da filosofia no espírito do estudante – é por isso que podemos ver, sim, aquilo que o filósofo viu! Evidentemente, não teremos passado pela odisseia da criação e vivido aquilo que o criador de fato viveu, mas sem dúvida participaremos da criação, ou seja, daquilo que ele viveu *de direito*, que é o conteúdo mesmo do pensamento! É certo que, para reviver o pensamento, ou para que ele ressoe em nós, é preciso esforço intuitivo para ultrapassá-lo enquanto forma ou produto final e atingir a circuição problemática que o anima e lhe confere qualidade vital. Já entendemos que só tocamos no conteúdo filosófico quando ultrapassamos o conceito, não à transcendência de sua definição, mas à imanência problemática de seu sentido. A dificuldade do estudo filosófico é o de que o problema nunca é enunciado. Entretanto, ele flutua virtualmente no plano de imanência, porque os conceitos são coágulos do sentido, desembocaduras do problema. É preciso ir sempre além das palavras, sondar a direção para a qual estão apontando, atingir as suas entrelinhas – só assim sofremos o impacto filosófico, vitalismo sem o qual a filosofia não tem razão de ser. A filosofia implícita ou a metafísica é o conteúdo direto da intuição, enquanto a filosofia explícita é o seu desdobramento em discurso e em conceitos[618]. Se o filósofo falou a vida toda e produziu inúmeras obras porque jamais conseguiu chegar a dizer a sua intuição integral, como é que um leitor de sua obra o conseguiria? É por isso que nós, ao lermos um livro de filosofia, produzimos uma espécie de

[618] Bergson, numa bela passagem, detecta uma diferença gritante entre a forma e o fundo na *Ética* de Spinoza, ilustrando essa nossa distinção entre a filosofia implícita e a explícita. "[...] Deixarei de lado Spinoza: ele nos arrastaria longe demais. E no entanto não conheço nada mais instrutivo do que o contraste entre a forma e o fundo de um livro como a Ética: de uma lado essas coisas enormes que se chamam a Substância, o Atributo e o Modo, e o formidável aparato dos teoremas com o emaranhado das definições, corolários e escólios, e essa complicação de maquinário e essa potência de esmagamento que fazem com que o iniciante, na presença da Ética, seja tomado de admiração e de terror como diante de um encouraçado do tipo Dreadnought; - do outro, algo sutil, muito leve e quase aéreo, que foge quando nos aproximamos, mas que não podemos olhar, nem mesmo de longe, sem nos tornarmos incapazes de nos prendermos a qualquer outra parte da obra, mesmo àquilo que passa por capital, mesmo à distinção entre a Substância e o Atributo, mesmo à dualidade do Pensamento e da Extensão. É, por trás da pesada massa dos conceitos aparentados ao cartesianismo e ao aristotelismo, a intuição que foi a de Spinoza, intuição que nenhuma fórmula, por simples que seja, será suficientemente simples para exprimir." *Ibidem*. p.130. Há uma textura de leitura na qual não atentamos às definições dos conceitos e só temos olhos para o sentido, de maneira a se perder de vista os conceitos mesmos, a coerência interna do sistema, etc. Seria preciso voltar o olhar da lua para o dedo para deixar a inteligência operar as distinções necessárias, porém em função das diferenças absolutas que a lua lhe segredou.

esquema dinâmico do Todo, que no caso consiste em uma *imagem intermediária entre a simplicidade da intuição concreta e a complexidade das abstrações que a traduzem*. Essa imagem intermediária está mais próxima da intuição, portanto, que os conceitos aos quais o filósofo chega, pois estes acabam sendo espécies de símbolos linguísticos que tendem à imobilidade, ao sólido, e são facilmente comunicáveis e manipuláveis – basta, para isso, cortar o liame que liga os conceitos ao sentido, interromper a seiva que os funde em direção metafísica, que assim eles se tornarão formais e caberão no comércio intelectual. É por isso, aliás, que Bergson aponta lucidamente que muitas vezes a linguagem imagética exprime o sentido melhor que os conceitos, pois sua maior potência sugestiva poderia nos dar a visão direta, enquanto o conceito formal nos manteria na referência indireta, no caricato e na metáfora[619]. Novamente, é preciso fazê-los reencontrarem a sua raiz problemática para que sejam capazes de constituir pontes para o sentido e, assim, de integrar circuitos intuitivos. É preciso remontar ao ponto focal, vórtice de uma filosofia, para atingir o seu sentido. O filósofo obtém uma intuição, mas ela é furtiva e evanescente; sem poder reviver o ato intuitivo, o filósofo recorre a essa imagem intermediária para compor a sua obra. Notemos que essa imagem intermediária constitui o traço de união entre conceito e sentido. Mas esse esquema dinâmico que se elabora no espírito do leitor ao avançar na leitura é a mesma que o filósofo elaborou em seu espírito ao compor a sua obra, no vaivém entre o espírito e a matéria? Talvez não sejam a mesma, porém ambas são certamente *duas traduções em línguas diferentes de um mesmo original* (a intuição)[620]. O leitor não tem saída: é justamente essa imagem intermediária que precisará restabelecer para recuperar o fundo implícito de uma filosofia, atinar com o seu sentido e experimentar o seu impacto! Caso contrário, não haveria vitalismo filosófico. Certamente, isso não é um trabalho fácil, pois, muito mais do que mobilizar o intelecto, isso exige a dificultosa via da intuição. Assim como o conceito é uma distensão da intuição, um sistema filosófico é a distensão de uma metafísica; é preciso contrair na tensão máxima de um único ponto tudo aquilo que está dado na extensão de uma filosofia. Portanto, ao rebater os conceitos na direção da intuição da qual eles descem, eles se contraem em imagem intermediária; só assim é possível reintegrar as partes no Todo e restaurar os nexos entre os conceitos e os problemas, o discurso e a direção metafísica.

---

619 "*Que as aparências não nos enganem: há casos em que é a linguagem imagética que fala cientemente no sentido próprio, e a linguagem abstrata que fala inconscientemente no sentido figurado. Assim que abordamos o mundo espiritual, a imagem, caso ela procure apenas sugerir, pode nos dar a visão direta, ao passo que o termo abstrato, que é de origem espacial e que pretende exprimir, nos deixa o mais das vezes na metáfora*." *Ibidem*. p.45.

620 *Ibidem*. p.136.

> Tomemos tudo o que o filósofo escreveu, façamos essas ideias espalhadas subir de volta em direção à imagem de onde haviam descido, ergamo-las, já encerradas na imagem, até a fórmula abstrata que irá se inflar com a imagem e com as ideias, aferremo-nos então a essa fórmula e vejamo-la, ela tão simples, simplificar-se ainda mais, tanto mais simples quanto maior for o número de coisas que tivermos empurrado nela, ergamo-nos por fim com ela, subamos em direção ao ponto no qual se contrairia em tensão tudo o que estava dado em extensão na doutrina: conseguiremos, desta vez, nos representar o modo pelo qual desse centro de força, aliás inacessível, parte a impulsão que dá o elã, isto é, a própria intuição.[621]

Embora esse esforço tem que ser feito positivamente pelo leitor, é aí que entra a contribuição dos bons comentadores, para facilitar essa etapa do estudo e ajudar o leitor em meio a tantas filosofias a remontar ao ponto no qual uma filosofia inteira se contrai, seja à intuição original ou à imagem intermediária. Pelo menos essa é a função de um comentário; quando ele não é capaz disso, por falta de potência intuitiva, ele é irrelevante e só aumenta a fantasmagórica verborragia intelectual. Por isso se faz necessário um poder seletivo do estudante de filosofia, uma vez que a sua existência não é eterna, e o Desejo insta.

Através dessa aprendizagem descobrimos que, no final das contas, *filosofar é um ato simples*[622]. E que a simplicidade é uma via dificultosa, enquanto a complexidade é fácil, uma vez que se saiba manipular os seus símbolos. Embora seja dificultoso, o simples é a expressão do vital: é preciso esforço espiritual para atingir a simplicidade expressiva da vida e do pensamento, enfim, da criação. A saga dos criadores é precisamente esta; a criação é essa conquista. Lembremos que o simples não está fora de nós; está *em nós*. É preciso desembaraçar-se das malhas subjetivas para vislumbrar o córrego da nossa duração, matriz das nossas mais decisivas descobertas. A filosofia jamais poderia prescindir dessa imersão ao impessoal em nossa pele; é nela que o filósofo faz a sua aprendizagem. Ao lado dessa aprendizagem intuitiva, ele faz um aprendizado intelectual ao longo de seus estudos em matéria filosófica. Há, portanto, *dois modos de estudo*: o intelectual e o intuitivo; o *modo científico* e o *modo metafísico*. O modo científico-intelectual de estudo nos coloca em contato com a matéria especificamente filosófica, o que é imprescindível na formação de um filósofo. O modo metafísico-intuitivo nos põe em contato com o espírito de uma filosofia, com o que ela tem de eminentemente *filosófico*, o que não é menos imprescindível. Qual dos

---

[621] *Ibidem*. pp.138-139.

[622] "*[...] Também desse ponto de vista, a essência da filosofia é o espírito de simplicidade. Quer consideremos o espírito filosófico em si mesmo, quer em suas obras, quer comparemos a filosofia à ciência, quer uma filosofia a outra filosofia, sempre descobrimos que a complicação é superficial, a construção um acessório, a síntese uma aparência: filosofar é um ato simples*." *Ibidem*. p.145.

dois modos é superior? Na realidade, ambos são complementares para os filósofos: sem a inteligência, não apreenderiam a matéria filosófica (a história da filosofia, os embates entre as escolas, a evolução dos conceitos, etc.); sem a intuição, não apreenderiam o sentido das filosofias (as diferenças de natureza, as distinções, as direções, a singularidade de um conceito e a sua amplitude no seio de uma metafísica, o nível problemático a que remonta, etc.) e, ademais, não seriam capazes de contrair uma direção metafísica e de engendrar problemas e conceitos, enfim, de criar uma filosofia. Portanto, de direito a intuição cumpre um papel mais decisivo, embora a inteligência não seja menos determinante, dado que a matéria da filosofia tem a especificidade de mobilizar o intelecto no estudo da história da filosofia. Bergson invocava a precisão para a filosofia, e ela só é possível pela convergência dos dois modos, que articulam de maneira apropriada o espírito e a matéria.

Enfim, a problemática constitui a *dimensão não-filosófica da filosofia*, ou seja, é o seu Fora *intrínseco*, de modo que não equivale ao negativo da filosofia. É, antes, o seu próprio *buraco negro*, o seu *umbigo*, "*o Fora do lado de dentro*", e é por isso que a colocação de um problema é um ingrediente do procedimento filosófico. Isso não quer dizer que outros criadores não problematizem ao seu modo, mas que o problema tem, na filosofia, um estatuto especial. Já mencionamos que, em filosofia, diferente da ciência, um problema não pede uma solução (*concepção negativa do problema*); ele pede para ser posto uma vez resolvido (*concepção positiva do problema*). É que o filósofo só coloca um problema depois que ele já o solucionou, ou melhor, a solução *é* a colocação precisa do problema[623]! Num certo sentido, podemos dizer que *a filosofia é a arte de colocar problemas.* Por outro lado, os conceitos e a logicidade do discurso constituem a *dimensão filosófica da filosofia*, a materialidade aderente à sua expressão. Isso tampouco quer dizer que outros pensadores não trabalhem com concepções, mas que o conceito ganha outro estatuto na filosofia. É que ele já não é uma representação na mente que corresponde a uma coisa fora da mente ou na extensão ("*realismo material*", ou simplesmente *materialismo científico* – verdade como *correlatio*); ele é um coágulo do sentido metafísico, a ponta de um iceberg profundo. Há quem compreenda o conceito filosófico como um atalho, e não estaria de todo equivocado se

[623] "[...] Mas a verdade é que se trata, na filosofia e mesmo alhures, de encontrar o problema e, por conseguinte, de pô-lo, muito mais do que de resolvê-lo. Pois um problema especulativo está resolvido assim que é bem posto. Entendo com isso que a sua solução existe então imediatamente, ainda que possa permanecer escondida e, por assim dizer, encoberta: só falta, então, descobri-la. Mas pôr o problema não é simplesmente descobrir, é inventar. [...] na matemática, com mais razão ainda na metafísica, o esforço de invenção consiste o mais das vezes em suscitar o problema, em criar os termos nos quais este será posto. Posição e solução do problema estão bem perto aqui de se equivaler: os verdadeiros grandes problemas só são postos quando estão resolvidos.", *P.M.*, pp.54-55. Grifo nosso.

esse atalho conduzisse, não apenas a outros conceitos, mas ao problema com o qual faz liga e do qual extrai a sua consistência. É por isso, aliás, que o conceito filosófico jamais será abalado por uma descoberta científica, ao passo que as concepções científicas não resistem aos novos fatos[624]. À diferença das concepções científicas, os conceitos filosóficos não existem por si sós enquanto uma definição verdadeira cuja generalidade corresponderia a cada coisa ou evento particular (como as *leis da natureza* que a ciência busca determinar); eles têm caráter problemático, não valem por si sós e constituem cristais de sentido, consistências portanto inabaláveis por uma pretensão de correspondência verossímil com a realidade extensa. Em suma, o que um conceito deve buscar é um aporte não à eternidade de uma verdade universal, e nem à relatividade de uma verdade particular em função daquela – ambas atreladas ao genérico – mas à fonte diferencial de uma *singularidade*. Isso é vital para a compreensão do que é a filosofia. Um dos textos que Deleuze consagrou à filosofia de Bergson começa assim: "*Um grande filósofo é aquele que cria novos conceitos: esses conceitos ultrapassam as dualidades do pensamento ordinário e, ao mesmo tempo, dão às coisas uma verdade nova, uma distribuição nova, um recorte extraordinário. [...]*" [625] Esse pensamento porta a marca da lucidez a respeito do que sejam problemas e conceitos, ou seja, a criação filosófica. Trata-se de um *recorte extraordinário*, um enquadramento que distribui e põe em circulação sentidos insondáveis que o pensamento binário não atinge, produzindo disjunções excludentes (forma x caos; ser x nada; etc.), lá onde a intuição encontra disjunções includentes (consistência). A filosofia, portanto, não subsiste sem a não-filosofia – é Deleuze quem trata a filosofia como um pássaro de duas asas, a filosófica e a não-filosófica; na falta de uma asa, o pássaro não consegue alçar voo[626]. É por isso, aliás, que o filósofo não é um eremita, não vive em um castelo isolado do mundo, pois a filosofia não é

---

[624] Diz Beatriz Antunes: "*[...] Em todo caso, mesmo quando são cientificamente refutáveis, as teses filosóficas nunca perdem seu valor, pois apontam para sua força propulsiva e consequente fecundidade futura*.", in *Bergson e a criação artística*, p.180.

[625] "*Bergson*", in *Bergsonismo*, p.103.

[626] "*[...] De qualquer maneira, a filosofia coloca como pré-filosófica, ou mesmo não filosófica, a potência de um Uno-Todo como um deserto movente que os conceitos vêm a povoar. Pré-filosófica não significa nada que preexista, mas algo que não existe fora da filosofia, embora esta o suponha. São suas condições internas. O não filosófico está talvez mais no coração da filosofia que a própria filosofia, e significa que a filosofia não pode contentar-se em ser compreendida somente de maneira filosófica ou conceitual, mas que ela se endereça também, em sua essência, aos não filósofos. [...] A filosofia é ao mesmo tempo criação de conceito e instauração de plano. O conceito é o começo da filosofia, mas o plano é sua instauração. O plano não consiste evidentemente num programa, num projeto, num fim ou num meio; é um plano de imanência que constitui o solo absoluto da filosofia, sua Terra ou sua desterritorialização, sua fundação, sobre os quais ela cria seus conceitos. Ambos são necessários, criar os conceitos e instaurar o plano, como duas asas ou duas nadadeiras*.", Deleuze e Guattari, "*O que é a filosofia?*", pp.51-52. Grifo nosso.

uma ânsia genérica e abstrata de conhecimento. A colocação dos problemas supõe que ele se misture ao mundo, sem no entanto abandonar a sua pele metafísica – em termos bergsonianos, *sem anular a sua duração*; em termos nietzschianos, *sem se sujar* –; supõe que ele não seja indiferente aos movimentos profundos, aos deslocamentos do corpo coletivo, às novidades de seu tempo. A materialidade do mundo configura o nível das condições exteriores que irá encontrar, o estado de coisas atual com o qual terá de lidar e sobre o qual imprimirá a direção de seu pensamento[627]. O que o filósofo faz é captar as direções daqueles movimentos virtuais, configuradores do corpo coletivo, e para isso ele tem que ser, não alienado do mundo, mas alheio à bobagem, às confusões e à reatividade humana que tornam o mundo imundo.

Quanto à contemporaneidade ou à extemporaneidade do filósofo, qual é mais verdadeira? O filósofo tem a um só tempo um pé no contemporâneo e o outro no extemporâneo. Bergson tem uma tese curiosa a esse respeito: para ele, se um filósofo tivesse vivido em outra época, sua obra teria sido seguramente outra, os livros que escreveria teriam sido certamente diferentes, uma vez que teria colocado outros problemas, chegado a outros conceitos e se expressado de outras maneiras; entretanto, *ele teria dito a mesma coisa!* Podemos estender isso à sua própria filosofia, evidentemente: o bergsonismo teria existido ainda que Bergson tivesse vivido em outra época. Sigamos essa ponderação, ainda que necessariamente retrospectiva, até o final, pois ela nos legará algo interessante: se Bergson tivesse nascido antes de Darwin, ele não poderia ter tratado da evolução dos seres vivos, ou seja, esta não teria sido um campo de experimentação de seu pensamento. Ele certamente não teria chegado aonde chegou, pois, além do darwinismo, sabemos que foi estudando Spencer com entusiasmo que ele começou a voltar sua atenção ao problema do tempo para descobri-lo enquanto criação[628]. Fora isso, contribui a esse movimento o estudo das ciências físicas e matemáticas, que também partilhavam da ilusão espacial em relação ao tempo[629].

---

[627] "[...] Desse modo, um pensamento que traz algo de novo para o mundo por força há de se manifestar através das ideias já prontas que encontra à sua frente e arrasta em seu movimento; aparece assim como relativo à época em que o filósofo viveu: mas o mais das vezes isso é apenas uma aparência. [...]", *P.M.*, p.129.

[628] "[...] Há cerca de cinquenta anos, eu estava fortemente ligado à filosofia de Spencer. Percebi, um belo dia, que nessa filosofia o tempo de nada servia, que ele nada fazia. Ora, o que não faz nada não é nada. No entanto, eu me dizia, o tempo é algo. Então ele age. O que poderia ele fazer? O simples bom senso respondia: o tempo é aquilo que impede que tudo seja dado de um só golpe. Ele retarda ou, melhor, ele é retardamento. Ele deve portanto ser elaboração. Não seria ele então veículo de criação e de escolha? A existência do tempo não provaria que há indeterminação nas coisas? O tempo não seria exatamente essa indeterminação? [...]", *Ibidem.* p.106.

[629] Bergson era formado em matemática.

Assim, é lícito como um exercício de imaginação supor que Bergson não teria chegado ao conceito de duração e, não tendo aprofundado esse conceito, não teria chegado à intuição enquanto método. Enfim, a sua filosofia teria outra feição – e, no entanto, teria havido o bergsonismo! E ainda é possível esticar essa linha de raciocínio um pouco mais: a filosofia de Bergson cresceu na cauda da era positivista, ou seja, no grande 'boom' das ciências positivas. Como o filósofo tem um pé fincado na sua época, ele, que não é alienado, não podia negligenciar esse movimento. Este, aliás, colocava uma dificuldade para a filosofia de seu tempo, pois defendia que o conhecimento científico é o único verdadeiro. Por isso, Bergson fez um esforço para distinguir claramente a ciência da metafísica, tanto a nível do método quanto do objeto, sendo que, a despeito de suas diferenças gritantes, a visão de Bergson é a de que ciência e filosofia são complementares e devem seguir unidas e atentas uma à outra. Não à toa, Bergson mesmo realizou esse ideal, na medida em que ele estudou todas as ciências de seu tempo, inclusive as novas (neurociência, psicologia, física quântica...). Contudo, é importante frisar que *o bergsonismo não é positivista!* Ao contrário, ele efetua uma resistência ao positivismo de sua época na medida em que propõe um método não-intelectual de conhecimento e em que ele convoca um *retorno ao simples*, uma espécie de *involução criadora*. Seus livros, inclusive, têm qualidade literária elevada, e não é gratuitamente que *A Evolução Criadora* ganhou o prêmio Nobel de Literatura (1927). Ou seja, Bergson surfou à contracorrente a onda do positivismo, porém integrando-a em algum grau, pois este configurava a matéria de seu tempo e, sem ele, o pensamento não teria tomado uma forma concreta[630]. Afinal, o filósofo já encontra em circulação os problemas, as ideias, os conceitos novos de sua época, e é deles que ele partirá – eis o seu braço contemporâneo. Sem dúvida, o alcance da metafísica bergsoniana deve muito às ciências. Entretanto, se imaginarmos que Bergson tivesse vivido em outra época, digamos na nossa, ele estaria liberto do positivismo e seu pensamento de repente não voltaria a sua atenção tanto para a relação entre a metafísica e a ciência, entre a intuição e a inteligência. Ele teria colocado outros problemas, não menos insondáveis, e o bergsonismo teria outra feição, outra matéria, outra expressão filosófica, mas um mesmo élan, uma mesma direção metafísica. Quem sabe ele abandonasse o ideal de complementaridade entre ciência e filosofia, pela razão que esboçamos anteriormente – quem sabe a hegemonia das ciências no mundo atual,

[630] "[...] Para fazer compreender o novo, por força há que exprimi-lo em função do antigo; e os problemas já postos, as soluções que lhes haviam sido fornecidas, a filosofia e a ciência do tempo no qual ele viveu, foram, para cada grande pensador, a matéria que ele era obrigado a utilizar para dar uma forma concreta a seu pensamento.", *Ibidem*. p.127.

não positivista embora tecnocrático e digital, em vez de enterrarem de uma vez por todas a arcaica filosofia, não tenham lhe dado um grande presente, assim como a invenção da fotografia em relação à pintura, a do cinema em relação à literatura? Nós sabemos que desde o Renascimento a filosofia e a ciência andaram juntas nos caminhos do conhecimento, muitas vezes até de maneira confusa, sem que se soubesse onde começa uma e onde termina a outra. Mas isso não deve surpreender, pois se tratava de uma nova Idade para a filosofia, que se via cada vez mais liberta de sua relação com a teologia, que vigorou na Idade Média.

Mas será – eis a nossa provocação – que hoje a filosofia já não teria condições de se afirmar plenamente pelos seus próprios meios, sem precisar o tempo todo lançar olhos de esguelha para as ciências, que correm em sua velocidade aloprada sem acessar os níveis mais profundos da realidade? Será que já não se conquistou a lucidez suficiente para dimensionar a consistência de um conceito filosófico? No entanto, isso não implica em que a filosofia devesse abandonar sua veia empirista e desviar os seus olhos das linhas de fato; pelo contrário, ela deverá aprofundar o seu empirismo radical, mas talvez não seja necessário que esse empirismo tome os fatos científicos como ponto de partida ou como seu objeto por excelência. Será também que a filosofia não deveria fazer frente a essa hegemonia tecnocientífica e colocar em questão a sua utopia mesma, ou seja, o mundo virtual no qual ela se realiza completamente? É possível que, hoje, o bergsonismo não integrasse o estudo das ciências em seu procedimento, pelo menos não tão de perto; mas isso é apenas elucubração. De todo modo, há um braço contemporâneo na filosofia, à medida que o filósofo volta a sua atenção para os problemas e os conceitos em circulação em sua época, sob influência direta das filosofias antigas e recentes, e também das ciências e das artes. Mas esse braço não é tão determinante quanto o outro, extemporâneo, e é por isso que teria havido bergsonismo em qualquer época, embora encontrasse diferentes formas para se expressar. O extemporâneo em uma filosofia consiste sobretudo na imersão na realidade imediata, no contato direto com as névoas estéticas do Tempo puro, que se prolonga na contração de uma metafísica no espírito do filósofo. Esta sobrevoa não apenas a sua época, mas todas as épocas! Isso não quer dizer de modo algum que as filosofias sempre repitam a mesma coisa – aliás, aparentemente os filósofos contemporâneos colocam os mesmos problemas que os antigos (*o ser, o tempo, a liberdade, a matéria; o uno e o múltiplo, o possível e o real*, etc.), e já houve quem dissesse que a história inteira da filosofia, passada e futura, não passa de uma nota de rodapé da obra de Platão. Mas "*[...] a ilusão não dura muito tempo, pois rapidamente percebemos que o filósofo, ali mesmo onde parece repetir*

coisas já ditas, as pensa à sua maneira."[631] Conclusão: materialmente a filosofia se afunila ao contemporâneo; espiritualmente ela se amplia ao extemporâneo. O filósofo tem que lidar com a matéria à disposição, mas toda a questão se resume a esta: o que ele vai fazer com essa matéria, ou melhor, *o que ele vai fazer passar por essa matéria*? A matéria é contemporânea; o sentido é extemporâneo.

Citemos um contraexemplo: Nietzsche, que antecedeu Bergson em poucas décadas, também pegou a onda positivista e não tinha a mesma pegada. Embora ele não fosse indiferente às descobertas científicas de seu tempo, ora atacando-as, ora enaltecendo-as, ele as submetia ao seu crivo filosófico, como fez por exemplo com o próprio darwinismo (a insuficiência da teoria da sobrevivência dos mais fortes). Nietzsche, o mais corajoso de todos os filósofos, soube inclusive combater a própria filosofia naquilo que ela contém de obstáculos formais. O aforismo é o quê, senão uma perversão da forma clássica da *dissertatio*, da *disputatio*, da *tese-antítese* como também do *diálogo*? Evidentemente, não é uma negação da forma justa; é justo a forma que encontrou para fazer passar o pensamento, e de maneira avassaladora, como um relâmpago ou uma bola de fogo que atinge imediatamente o âmago, mobilizando menos o intelecto do que o corpo inteiro, pretendendo *não instruir, mas converter*, como bem aponta Lou Salomé no diário que escreveu para Paul Rée[632]. Uma filosofia menos instrutiva é um ideal nietzschiano, pois ela deve promover uma conversão do homem inteiro. Não à toa, ele abre a sua *Segunda Consideração Intempestiva* citando a seguinte frase de Goethe: "*De resto, me é odioso tudo o que simplesmente me instrui, sem aumentar ou imediatamente vivificar a minha atividade*."[633] Religiosa, portanto? Certamente, pois sonha em construir um novo homem, não superior aos outros homens (ilusão niilista de Raskolnikov), mas superior em relação a si mesmo, à sua própria humanidade – eis o *Übermensch*, o além-do-homem[634]. A filosofia na Grécia nunca havia colocado a lógica acima da ética; foi apenas na modernidade que ela conheceu o seu deserto

---

[631] *Ibidem*. p.128.

[632] Entrada do dia 21 de agosto: "[...] A diferença entre vocês dois, à qual aludi acima, também se exprime de maneira muito clara em pequenos traços. Por exemplo, nas suas visões em termos de estilo. Por exemplo, o seu estilo [Paul Rée] quer convencer a cabeça do leitor e é, por isso, cientificamente claro e rigoroso, evitando toda sensação. N. [Nietzsche] quer convencer o homem como um todo, ele quer alcançar com a sua palavra o ânimo e revirar o que há de mais íntimo. Ele não quer instruir, mas converter. [...]", in "Nietzsche e Lou: correspondências e outros documentos", p.59. Grifo nosso.

[633] *Da utilidade e da desvantagem da história para a vida*, p.5.

[634] Repudiamos as aproximações que frequentemente se fazem entre o *Übermensch* nietzschiano e o traço niilista das personagens de Dostoievski.

interior: a lógica e a epistemologia formalizadas em disciplina à parte. Nietzsche, esse grego deslocado, sabia que a filosofia não vale como uma forma em si; que ela é também um processo de natureza vital. O filósofo não está imune à tempestade do pensamento – ele pode mesmo enlouquecer de tanta lucidez, distância metafísica e solidão intensa. É Nietzsche quem o elucida em uma bela passagem:

> Uma época que sofre daquilo a que se chama cultura geral, mas que não tem cultura nenhuma, e que nem na sua vida tem unidade de estilo, nunca saberá o que fazer com a filosofia, mesmo que ela seja proclamada nas estradas e nos mercados pelo gênio da Verdade em pessoa. Numa época assim, ela será muito mais o monólogo erudito do passeante solitário, o roubo que o indivíduo faz por acaso, o segredo do quarto fechado ou a conversa inofensiva de velhos acadêmicos com crianças. Ninguém pode ousar cumprir a lei da filosofia em si, ninguém vive filosoficamente com aquela lealdade elementar que obrigava um Antigo, onde quer que estivesse e fosse o que fizesse, a comportar-se como estoico, se tinha jurado fidelidade à Stoa. Todo o filosofar moderno é restringido a uma aparência de erudição, politicamente e policialmente, por governos, por Igrejas, por Academias, por costumes, por modas e pela covardia dos homens: fica-se pelo suspiro 'se' ou pela constatação 'era uma vez'[635]

De todo modo, a filosofia perdeu na modernidade algo de sua verve inicial que Nietzsche retoma: a dimensão ética do cuidado de si, que é uma estilística vital: *como viver?* Certamente, não há distância entre os conteúdos filosóficos aos quais chega o filósofo e seu modo de vida – *ação e discurso não podem ser dois, mas um só: não pode haver distância entre o dizer e o fazer*[636]. O filósofo adota um modo de vida que é inextricável de sua filosofia: o seu discurso segue a sua prática espiritual, eis o vitalismo filosófico. O filósofo age ao mesmo tempo em que é agido; forma conceitos a um só tempo em que é formado por eles – *retroação da criatura ao criador*. O pensamento é um processo vital ao qual o filósofo não é imune; muitas vezes ele é consumido pela sua produção: *a lucidez é autofágica*. Ele precisa aprender a viver com as suas verdades, e mais, *pelas suas verdades*. A intuição não é uma opção, uma escolha do filósofo que hesita entre os dois métodos; ela se impõe a ele e força uma outra atitude em relação ao pensamento, ou seja, à vida. E isso não é à toa, pois o filósofo não obtém da realidade uma intuição gratuitamente; ele padece da força agressiva do pensamento, que o violenta e deixa uma marca em sua pele: uma ferida aberta. E esse sangue que jorra é a tinta com a qual o filósofo escreve. Nada é pacífico

---

[635] "*A filosofia na era trágica dos gregos*", pp.8-9.

[636] Como essa disposição ética é rara, é bom sempre olhar não para aquilo que alguém diz, mas para aquilo que ele faz, como sugere Bergson em várias passagens de *M.R.* ("*[...] Or, qu'il s'agisse de sauvages ou de civilisés, si l'on veut savoir le fond de ce qu'un homme pense, il faut s'en rapporter à ce qu'il fait et non pas à ce qu'il dit*", p.87.)

na via filosófica; o pensamento fortalece a sua saúde espiritual[637] ao passo que consome a sua saúde orgânica. É bom encontrar uma dosagem ideal, algum equilíbrio entre ambas as saúdes, embora isso nem sempre seja possível, para não dizer que é impossível... Como efeito dessa cicatriz da vida excessiva, o filósofo porta algumas características inconfundíveis, de modo que podemos reconhecê-lo a léguas de distância: o seu *natural poder seletivo e notável discernimento para acontecimentos invisíveis ou remotos, o que o deixa cego às coisas do dia-a-dia*, razão de sua *imprudência e inutilidade*[638]; o seu ar distante, que ele muitas vezes se esforça por camuflar, pois a discrição é a maior virtude; a sua impaciência com as situações sociais, não por misantropia, mas porque sufocam os territórios vitais em que costuma transitar, voltando a sua atenção para falsos movimentos, e porque a sociabilidade afunila o espírito aos tons vitais os mais estreitos, tendendo à atualidade da matéria e ao hábito ("*espírito de rebanho*"), ou seja, à depressão do Desejo e da vitalidade (condição de possibilidade dos fascismos de todos os tempos, aliás); o seu horror à opinião em geral, ao regime da doxa, que é sem direção metafísica e, portanto, desvitalizado; a sua humildade, embora seja tomado por arrogante devido às suas afirmações impopulares e à sua impaciência com as opiniões. Pois ele não busca a confrontação com os outros, nem mesmo convencê-los, conectando-se com os homens pelas perspectivas de inocência, passando necessariamente pelas impurezas humanas, porém sem se deixar contaminar. Ele se mistura ao mundo, porém sempre marginalmente; o que lhe interessa é a centralidade dos movimentos, e não a do mundo, ou seja, a de si mesmo. Não está imune às novidades e nem deseja estar, embora ele mantenha a sua aptidão ao inatual, resistindo ao presente pela sua espessura vital; ele se apaixona, e da maneira a mais intensa, devido à potência de sua tensão.

O mesmo vale para as suas amizades. Estas são algumas propriedades dos filósofos de todos os tempos, mas eles costumam ser discretos e, por isso, conseguem não chamar tanta atenção. *Loucos? Estúpidos? Românticos?* Eles trabalham discretamente na pedra preciosa que buscam esculpir, nas lentes que buscam polir: a solidão intensa e a discrição são necessárias para a sua empreitada. Afinal, a filosofia não é um mero jogo de palavras, e nem tampouco uma ânsia irrestrita de conhecimento abstrato. Muitas vezes se enxerga na filosofia nada mais que uma atividade verborrágica e um tanto aleatória, visto que as fórmulas de um filósofo são arbitrárias e que suas descobertas são irrelevantes do ponto de

[637] O conceito nietzschiano de *grande saúde*, cf. "*A Gaia Ciência*" §382.

[638] Ana Beatriz Antunes Gomes, *Bergson e a criação artística*, p.180.

vista utilitário. Por exemplo, por que alguém deveria se preocupar com a relação entre o possível e o real, como Bergson o fez? Não é verdade que cada filósofo, até mesmo para se diferenciar dos outros, poderá concluir o que quiser arbitrariamente, sem ao menos comprovar aquilo que afirma? Mas nós já estamos cansados de saber que a filosofia explícita responde a uma metafísica implícita, e que se a continuidade que as liga for interrompida, restará apenas uma matéria estéril e, aí sim, aleatoriamente manipulável – eis, aliás, a retórica. *Mas há uma metafísica! E a sua curvatura é absoluta, a sua inclinação não pode ser modificada por uma vontade; pois se ela é produto direto da Vontade mesma!* Por isso é que não se pode tomar uma filosofia materialmente e manipulá-la inteligentemente com malabarismos de toda sorte, sob pena de perder a sua essência filosófica, a sua dimensão ética inextricável ao pensamento enquanto prática vital! Bergson foi levado a pensar a relação possível-real na perspectiva da criação e do tempo: é porque há tempo que há novidade no mundo; se, como indica o bom senso, o possível antecede o real como um fantasma que espera a sua hora, como poderia haver novidades radicais? O filósofo precisa corrigir esse impasse e encontrar a articulação real da questão: a realidade não preexiste enquanto possibilidade, senão não haveria verdadeira criação e o tempo seria ineficaz; *o ato de criação instaura o real e o possível ao mesmo tempo!* Há uma ilusão intelectual que faz com que projetemos retrospectivamente o presente sobre o passado, e acabamos por relativizar a criação e eliminar a novidade, tomando-a como um rearranjo do velho ("*movimento retrógrado do verdadeiro*"). A filosofia está aí, com a sua matéria; os seus conceitos inventados pela tradição estão aí à disposição, e o filósofo, ao imprimir o élan de seu pensamento sobre essa matéria, irá ajustá-la às exigências internas de sua direção metafísica – é preciso haver razão suficiente para promover distinções e colocar problemas. Por isso, Bergson conclui o seu texto dedicado à relação do possível e do real com uma sábia recomendação: "[...] Guardemo-nos de ver uma simples brincadeira numa especulação sobre as relações entre o possível e o real. Pode se tratar de uma preparação para bem viver." Claro, porque a lucidez filosófica gera um impacto potencialmente tão forte quanto o de uma obra de arte ou de uma grande descoberta científica – ela promove uma conversão total, pois instaura um perspectivismo *sub specie durationis* que coloca em xeque os hábitos de pensamento, a moralidade instituída, o modo de vida da pessoa. Além disso, a filosofia é capaz de gerar uma imensa alegria ao nos fazer participar ativamente da ampla trama de criação que se desenvolve diante de nossos olhos[639]. Não interessa uma reflexão a respeito

[639] "[...] A filosofia, com isso, lucrará em encontrar algum absoluto no mundo movente dos fenômenos. Mas nós lucraremos também por nos sentirmos mais alegres e mais fortes. Mais alegres, uma vez que a realidade que se

do possível e do real, do uno e do múltiplo, do atual e do virtual, sem que estes estejam integrados à curva metafísica do sentido; especular *in abstracto* sobre essas relações conceituais é algo no mínimo risível e, no máximo, insignificante.

Afinal de contas, qual é a função de uma filosofia? Podemos concluir que é a seguinte: a de conduzir a atenção dos homens a certos territórios do real que eles por conta própria não poderiam acessar[640]. Certamente, este é o caráter espiritual de uma filosofia que pretende não convencer por argumentos racionais, mas *converter* pela força intrínseca de sua afirmação. É claro que ela não poderia fazer mais do que sugerir ou indicar a direção; através dos conceitos, das distinções e do seu corpo discursivo ela dirigiria o leitor *para o ponto preciso no qual há uma certa intuição para apreender*, mas ela não poderia dar essa intuição se o leitor não for capaz de conquistá-la por conta própria. É preciso pele metafísica.

> Sem dúvida, nenhuma imagem restituirá perfeitamente o sentimento original que tenho do escoamento de mim mesmo. Mas também não me é necessário procurar restituí-lo. Àquele que não fosse capaz de dar-se a si mesmo a intuição da duração constitutiva de seu ser, nunca nada poderia dá-la, nem os conceitos nem tampouco as imagens. [641]

Trata-se realmente de uma **zen-filosofia**. Por que o filósofo recorre a imagens para comunicar a sua intuição se nenhuma imagem é capaz de substituí-la? É que, como sabemos, só há uma linguagem, e ela é um instrumento fabricado pela inteligência, de modo que a única maneira de elaborar um discurso e comunicar uma intuição é esse meio

---

inventa diante de nossos olhos dará a cada um de nós, incessantemente, algumas das satisfações com as quais a arte brinda, de longe em longe, os privilegiados pela fortuna; irá nos descortinar, para além da fixidez e da monotonia percebidas de início por nossos sentidos hipnotizados pela constância de nossas necessidades, a novidade incessantemente renascente, a movente originalidade das coisas. Mas sobretudo seremos mais fortes, pois da grande obra de criação que está na origem e que se desenvolve diante de nossos olhos nos sentiremos participar, criadores de nós mesmos. Nossa faculdade de agir, ao recobrar-se, intensificar-se-á. Humilhados até então por não sei que necessidades naturais, nós nos reergueremos, senhores associados a um maior Senhor. Tal será a conclusão de nosso estudo. [...]", *P.M.*, pp.120-121.

[640] "[...] O papel da filosofia porventura não seria, aqui, o de nos levar a uma percepção mais completa da realidade graças a um certo deslocamento de nossa atenção? Tratar-se-ia de afastar essa atenção do lado praticamente interessante do universo e de voltá-la para aquilo que, praticamente, de nada serve. Essa conversão da atenção seria a própria filosofia.", P.M., p.159. Na passagem seguinte, Bergson trata da conversão em filosofia, uma noção tão antiga quanto o neoplatonismo e Plotino ("epistrophé"), e explica que os antigos a tratavam como uma fuga do tempo ("áskesis"). Mas, para ele, conversão não envolve nenhuma transcendência; ao contrário, ele pensava que "[...] essa educação da atenção pudesse consistir o mais das vezes em lhe retirar seus antolhos, em desabituá-la do encolhimento que as exigências da vida lhe impõem. [...]" *Ibidem.* p.160.

[641] *P.M.*, p.192. Grifo nosso.

descontínuo que tende aos sólidos. Mas, essas palavras não valem por si sós – não nos prendamos às fórmulas! Por outro lado, é o acúmulo de várias imagens, tomadas de empréstimo a ordens de coisas muito diferentes, que poderá nos deixar entrever o seu ponto de convergência. Para isso é preciso que o filósofo selecione bem as imagens, caso contrário, o seu conjunto não terá o potencial de encaminhar uma intuição. A filosofia, portanto, é uma *psicagogia*, um discurso que pretende conduzir ou induzir a atenção do leitor – ainda que este seja apenas hipotético – para o ponto cardinal de sua metafísica, o que analogamente consiste em conduzi-la através dos planos virtuais, a outros tons vitais e em transmutá-la em supraconsciência.

> Escolhendo imagens tão disparatadas quanto possível, impedir-se-á uma qualquer dentre elas de usurpar o lugar da intuição que ela está encarregada de convocar, uma vez que seria então imediatamente expulsa por suas rivais. Fazendo com que todas exijam de nosso espírito, a despeito de suas diferenças de aspecto, a mesma espécie de atenção e, de certa forma, o mesmo grau de tensão, acostumaremos pouco a pouco a consciência a uma disposição inteiramente particular e bem determinada, precisamente aquela que a consciência precisará adotar para aparecer a si mesma sem veu. Mas ainda será preciso que ela consinta nesse esforço. Pois nada lhe terá sido mostrado. Ela terá sido simplesmente colocada na atitude que deve assumir para fazer o esforço requerido e chegar por si mesma à intuição. Pelo contrário, o inconveniente dos conceitos excessivamente simples, em semelhante matéria, é o de serem verdadeiramente símbolos, que se substituem ao objeto que simbolizam e não exigem de nós nenhum esforço.[642]

Essa passagem é muito relevante para essa elucidação. A filosofia consiste, no final das contas, em um redirecionamento da atenção, na conversão de sua natureza, retirando-a das malhas utilitárias do sujeito para infiltrá-la no tecido estético do Tempo. Curiosamente, ela promove um movimento da mesma textura que o das pessoas que deparam com a ameaça imprevista da morte súbita – os alpinistas ou os afogados na iminência da morte sofrem uma *conversão brusca da atenção* e uma *mudança de orientação da consciência* que se desvincula do presente ativo[643]. No limite, ela deveria potencialmente promover o contato com os dados imediatos da consciência, despertando o leitor para a sua realidade mais ampla, sem para isso precisar submeter o indivíduo a uma ameaça de morte física, embora promova aquela morte metafísica ou dionisíaca de que já tratamos e que coincide com um renascimento.

Assim, ele se descobre duração impessoal antes de sua determinação subjetiva, embora não se trate simplesmente de uma autodescoberta, pois nós já sabemos que é em

[642] *Ibidem*. p.193. Grifo nosso.

[643] *Ibidem*. p.176.

função de sua potência intuitiva que o espírito se instala vitalmente nos movimentos; que é pela densidade da pele que ele simpatiza com os sentidos e atinge seus diversos níveis. O impacto filosófico só acontece aí, na pele metafísica. Tocamos na realidade imediata e movente, sem as mediações psicoativas do sujeito – o real se amplia proporcionalmente à nossa consciência. O filósofo intuitivo é uma espécie de vidente, à medida que vê o invisível e sente o insensível: as diferenças internas, diferenças de natureza em função das quais ele inventa conceitos e opera as distinções explícitas entre as coisas. Sua filosofia, como uma escultura, vai sendo cada vez mais lapidada, se tornando cada vez mais consistente. O leitor não deverá ler um livro de filosofia intelectualmente com fins de conhecimento abstrato; isso seria a um só tempo excluir o esforço vital e pacificar o pensamento em um objeto de curiosidade enciclopédica. Ao contrário, um livro de filosofia há de colocar em xeque o próprio leitor, os seus hábitos intelectuais, as suas pretensões e ambições pessoais, as suas fraquezas e confusões, fazendo rachar o seu corpo fechado. E isso sem necessariamente dizê-lo explicitamente – quanto mais implícito e sutil for esse movimento, tanto mais radical será a filosofia. Por isso o bergsonismo é, sem dúvida, uma das filosofias mais radicais de todos os tempos. A sua clareza diplomática não depõe contra a sua radicalidade; incrementa-a, ao contrário, pois é mais radical falar de maneira clara, direta e mesmo científica para todos do que cair em uma idiossincrasia, na contingência do "obscuro", o que manteria vago o pensamento e desviaria o foco do que realmente importa[644].

Ora, isso quer dizer que o filósofo deve negociar o seu pensamento com a inteligência humana, com a razão ou o senso comum? Não, de maneira alguma. Afinal, ele não tem a pretensão de convencer. Na realidade, o filósofo não escreve para os homens em particular, e nem para um público em geral; ele escreve para *ninguém*. Ou melhor, *ele escreve para os deuses que há em nós, o metafísico que dormita em nós*[645]. É por isso que ele não tem um público; é por isso que escreve para um povo inexistente. É nesse sentido que a filosofia é *para todos e para ninguém*. Ela não se endereça a nenhum público existente, pois ela não encontra na Terra um corpo apropriado à sua novidade; ela deverá,

[644] É verdade que os sentidos que se quer passar são obscuros, mas os meios de invocá-los não devem ser igualmente obscuros, embora tampouco devam cair na clareza didática, intelectual e comunicativa. Apesar de todo o esforço para transmitir com clareza um sentido obscuro, sabemos que o clarão da intuição precisa de tempo para se consolidar e deixar transparecer o seu sentido. Em suma, a clareza dos meios não impede as inevitáveis confusões dos fins; mas ela é radical à medida que deixa tudo dito, às claras, fazendo as distinções necessárias para contornar a confusão. Eis a radicalidade do bergsonismo.

[645] Ou um místico adormecido em nós: "*Si la parole d'un grand mystique, ou de quelqu'un de ses imitateurs, trouve un écho chez tel ou tel d'entre nous, n'est-ce pas qu'il peut y avoir en nous un mystique qui sommeille et qui attend seulement une occasion de se réveiller?*", *M.R.*, p.102.

portanto, criar esse povo ao afirmar a sua verdade, e é por isso que, inclusive, ela demora a se consolidar entre os homens[646]. Ela perfaz o mesmo movimento que a criação natural de uma nova espécie. O presente parece se insurgir contra a sua novidade, mas o Tempo está a seu favor – sua consolidação é certa; *é uma questão de tempo*. Pode ser que uma filosofia encontre um verdadeiro leitor séculos mais tarde, mas isso nada altera: a filosofia atravessa as eras; Platão pode ser mais contemporâneo do que os homens vivos. O filósofo é raramente valorizado em vida, ele sacrifica graus de sua existência para que a sua filosofia, ainda que postumamente, se imponha aos homens. Mas, se é assim, por que o filósofo escreve de todo? E por que, afinal, publica o seu pensamento? Beatriz Antunes nos dá a razão da composição filosófica, ao dizer que "*[...] o filósofo não escreve para ser lido, nem tem na composição estética seu destino: escreve porque é necessário doar-se à sua verdade*."[647] A publicação da sua obra exprime esta verdade: que ela não pertence a ninguém, e nem mesmo a ele; e que ela tem por fim prolongar-se nos corpos, propagando a sua diferença ao redor, fazendo-a ecoar as suas verdades ao difundir o seu perfume. Ou seja, a sua composição integra um processo de natureza vital – ao passo que ele vai dando contorno à sua filosofia, ele vai se entregando irreversivelmente a ela, mesmo sem perceber.

A escrita filosófica consiste em quebrar vasos: uma vez quebrado um vaso, é impossível voltar atrás e reconstituir os cacos, a não ser artificialmente. Mas a filosofia radical não admite artifícios. Cada passo que o filósofo corajosamente dá ao avançar às zonas desconhecidas do real implica em que ele não poderá voltar atrás: só ele pode avançar por esse caminho, e ninguém mais, porque é ele quem desbrava o impensável no pensamento, é ele quem abre as sendas nos labirintos do Tempo! Ele se arrisca ao cercear essa realidade insondável em sua expressão conceitual, que não pode negligenciar a história da filosofia, na tentativa de constituir uma consistência, uma máquina conceitual capaz de fazer circular os sentidos insensíveis que intuitivamente descobre. Os conceitos constituem perspectivas privilegiadas para sondar os problemas; são espécies de janelas, formando entre si uma constelação estelar que instaura a circuição metafísica dos sentidos, retendo-os em vibração no interior de um enquadramento (*"captação"*). É como se o filósofo pescasse e

[646] Dizem Deleuze e Guattari: "[...] A criação de conceitos faz apelo por si mesma a uma forma futura, invoca uma nova terra e um povo que não existe ainda. [...] A arte e a filosofia juntam-se neste ponto, a constituição de uma terra e de um povo ausentes, como correlato de criação. Não são autores populistas, mas os mais aristocráticos que exigem esse porvir. Esse povo e essa terra não serão reencontrados em nossas democracias. As democracias são maiorias, mas um devir é por natureza o que se subtrai sempre à maioria.", *O que é a filosofia?* Gilles Deleuze e Félix Guattari, pp.130-131.

[647] *Bergson e a criação artística*, p.185.

transpusesse os peixes em um aquário – embora enquadrados, eles continuariam fluindo no mesmo meio aquoso. A filosofia efetua uma tal transposição do sentido virtual em matéria filosófica, da intuição em conceito, mas é por isso mesmo que ela é vital e criadora, pois ela se usa de seus meios extensivos para fins expressivos. Por fim, o filósofo imprimirá sobre a matéria do mundo o élan de sua metafísica, promovendo uma distribuição de sentidos segundo um recorte original, incidindo sobre todas as dimensões da realidade. Inclusive na superfície humanizada, indo até as minúcias das teorias científicas, dos falsos problemas em filosofia à confusão disseminada no senso comum – sempre *corrigindo* aquilo que está torto, pois a intuição precisa colocar a inteligência nos trilhos, em seu devido lugar. Eis aí os três atos da intuição filosófica: a apreensão do tempo real, a colocação de problemas *sub specie durationis* e a descoberta das verdadeiras diferenças de natureza[648].

Há uma filosofia que começa em uma meia-vontade, que exprime um *déficit do querer*[649] e desemboca na colocação de falsos problemas: trata-se de uma *meia-filosofia*, cuja matriz é a inteligência e cuja finalidade é o conhecimento abstrato de uma verdade não menos abstrata. Por outro lado, assim como há um tom vital no qual os falsos problemas desvanecem, há também um *vitalismo filosófico*, que é o que buscamos engendrar em suas diversas perspectivas. Há uma maneira de filosofar alinhada com o Desejo, com a expansão criadora do real, que configura uma prática vital cuja fonte de pensamento é a intuição e cujo conteúdo direto é a afirmação metafísica, instauradora dos problemas e inventora dos conceitos. Como toda criação, é uma via espiritual, uma via de consistência. Essas duas maneiras de filosofar não são equivalentes e ensejam diferentes posturas, disposições distintas tanto do filósofo quanto do aprendiz. É a Odisseia da criação filosófica que buscamos engendrar em todas as suas dimensões, desde a germinação no corpo do filósofo até a realização no corpo da sua filosofia, dos estudos à composição, incluindo aí todos os elementos integrados neste processo vital.

Tintura metálica, textura metafísica. Trata-se da pata de um dinossauro ou de um guerreiro da Idade Média? Prova de que a física é transfísica: a pata atravessa as espécies e sobrevoa as eras. Poesia arcaica imbricada nas escamas luminosas, rugosas lâminas em camadas, delírios do Tempo, explosões da Diferença. Pele plural, plena de si: instaura a realidade pela sua presença. A filosofia irrompe na pata da iguana.

---

[648] *Ibidem*, p.180.

[649] *P.M.*, pp.69-70.

CONCLUSÃO

> Vivemos tão mal porque chegamos sempre inacabados ao presente, incapazes e dispersos em tudo.
>
> *Rilke*

> Tenho séculos de paciência em mim e quero viver como se meu tempo fosse muito grande. Quero recolher-me de todas as dispersões, e dos usos muito precipitados quero ir buscar e poupar o que é meu.
>
> *Rilke*

> Todas as instituições humanas não estão destinadas a impedir os homens de sentir sua vida, graças à dispersão constante de seus pensamentos?
>
> *Nietzsche*

O bergsonismo é explicitamente uma filosofia da natureza, ao passo que implicitamente é uma metafísica do tempo, e dizer tempo é dizer criação. Por isso, a metafísica bergsoniana é uma estética implícita, e é precisamente desta que partimos. Quisemos neste trabalho engendrar as perspectivas vitais do espírito no seio de uma metafísica da criação. Estávamos seguros desde o início de que o problema da criação não se restringe à esfera da composição das obras artísticas e filosóficas, e que ele já se exprime enquanto pressuposto no corpo dos criadores. O problema da criação conduziu de imediato o nosso foco ao problema afetivo, levando-nos a aprofundar a concepção bergsoniana do Tempo até depurar a articulação entre os conceitos de duração, diferença e virtualidade. Com isso nos acercamos de noções sem estatuto conceitual na obra de Bergson, embora desempenhem um papel preponderante em sua metafísica, sobretudo no que concerne à sua concepção da Memória, a saber: tensão, tom vital, planos de consciência, graus de intensidade, profundidade. Evidentemente, havia ainda a teoria bergsoniana da emoção, que guardava uma relação insuspeita com a intuição enquanto método. Essas várias frentes abriam um leque de direções a seguir para desentranhar a estética implícita do bergsonismo e lançá-la adiante em outros sentidos os quais nos diziam respeito.

Assim, abrimos este trabalho apresentando o primoroso conceito bergsoniano de virtualidade, o qual sugere por si só que há não um só, mas vários *níveis de realidade*.

Discernimos em nosso interior imediato essa multiplicidade virtual de camadas, de graus de profundidade que configuram inserções em diferentes *alturas da experiência*. A noção de *tensão* das durações é decisiva para nossos propósitos, e a esboçamos ao lado da concepção da *memória*. A maior tensão espiritual é aquela que rompe com as malhas psicomotoras do espaço e instaura a liberação diferencial e expressiva das qualidades puras, ao nos instalar via intuição no plano virtual dos dados imediatos. Descobrimos no fundo imediato do eu a nossa mais inumana realidade: somos esculturas impessoais do Tempo; nosso interior não é subjetivo; é cósmico: somos duração. Essa descoberta intuitiva configura aquilo que chamamos de *gênese da intimidade*, despertar do metafísico que dormita em nós, germe de filósofo ou de artista, seja plástico, literário ou musical. O núcleo da estética está no problema afetivo, ou seja, na *emoção*, pois a sua força propulsiva instaura o vitalismo superior em todas as dimensões do espírito. Tanto o amor quanto a arte encarnam a emoção, foco psicogenético e ontogenético da criação como um todo. Eis a incursão da primeira parte desta dissertação, na tentativa de engendrar o vitalismo estético que é a *condição interna* da criação artística; de cingir os territórios insondáveis do espírito e da experiência implicados em todo ato livre e verdadeiramente criador.

Uma vez instaurado o vitalismo estético, procedemos à segunda parte, em que tratamos da criação especificamente artística em todas as suas fases, dentre as quais discernimos quatro, embora seja um processo e haja continuidade entre elas. Primeiramente tratamos da arte enquanto um processo vital, da *gestação* da obra de arte, de seus pressupostos no corpo do artista, enfim, um prolongamento da primeira parte do trabalho. Tratamos do problema da seletividade intrínseca aos espíritos criadores, de sua articulação com as noções vizinhas como as de estilo e de charme e com a de personalidade, uma vez que a persona caracteriza a totalidade impessoal da própria duração.

Depois passamos à realização das obras de arte, ou seja, à sua *composição*, discernindo pelo crivo da emoção os diferentes regimes de produção na tentativa de operar uma distinção entre arte e artesanato. Vimos que a materialização exige esforço e tensão superlativa do espírito.

Em seguida, tratamos do problema da *consistência*, dimensão ontogenética da arte, das obras de arte lançadas a si mesmas. Aí colocamos de maneira mais nuançada a concepção bergsoniana do Tempo e sua articulação com o conceito de virtualidade e o problema da Diferença, vital para a compreensão do nexo entre a duração, a memória e o élan vital. A partir desses meandros metafísicos estabelecemos uma distinção entre as obras de arte e os seres vivos, entre a consistência e a existência, tão importante para discernirmos a potência

afetiva superior que a arte envolve. Descobrimos que a obra de arte é pura duração, condensado de Tempo puro, concentração máxima da Diferença, o que caracteriza o potencial de seu impacto. Articulamos a emoção criadora e a expressividade cravada no corpo da obra, em cuja superfície a matéria muda de estatuto, tornando-se integralmente expressiva.

Por último, tratamos do *contágio* das obras de arte, seus mais amplos circuitos de ressonância. Partimos, entretanto, do problema da contração, atividade passional do espírito – intuição. Afinal, não basta se postar diante de uma obra de arte para sofrer o seu impacto; nada é tão passivo. Vimos que a expressividade ou a emoção da obra se concentra em um ponto virtual X, ponto focal de sua consistência, seu sentido. Para atingir o plano de consistência ou a virtualidade expressiva da obra é preciso esforço intuitivo, sem o que não se atinge o conteúdo propriamente artístico da arte e não se sofre o seu impacto estético. Com base nisso, distinguimos entre o espectador e o contemplador, como duas maneiras radicalmente diferentes de tomar contato com a arte – uma pela sua diferença externa, o que a faz equivaler a qualquer outra coisa; outra pela sua diferença interna, o que nos instala no que há de eminentemente artístico na arte, seu núcleo vital e sua potência expressiva.

Por fim, encerramos a terceira e última parte da dissertação com um capítulo sobre a criação especificamente filosófica, partindo da noção de *pele metafísica*. Quisemos fazer com a filosofia o mesmo que fizemos com a arte: engendrá-la no seio de um vitalismo. Praticamente, embora não o tenhamos feito formalmente, tratamos das mesmas quatro fases relativas à criação artística. Quisemos engendrar o que há de puramente filosófico em meio às filosofias – afinal, "o que é a filosofia?", ou melhor: "*o que é filosófico?*". Começamos pela relação entre intuição e simpatia, elaborando a noção de raciocínio por analogia para dar conta do problema do sentido em sua tríplice dimensão: inserção, sondagem e apreensão – ou apropriação. Distinguimos o sentido do significado, e vimos que o sentido é o conteúdo imediato do Tempo puro, consistindo, portanto, em um movimento absoluto que promove uma mudança de aspecto no Todo virtual, sendo esta mudança implícita, interior e total. Elegemos a música como o território privilegiado para se pensar o problema do sentido, chegando a elaborar uma distinção entre música explícita e música implícita. Então tratamos do problema da atenção, de sua qualidade e natureza, bem como aprofundamos o problema da intuição e nuançamos a sua relação com o Desejo ou a vitalidade espiritual. Descobrimos que um espírito se intelectualiza ao relaxar a sua tensão, isolando de acordo com o grau de relaxamento a matéria da expressão, discernindo não mais do que a atualidade das partes justapostas. Nessa perspectiva, a música está a um passo de se tornar trilha sonora de

elevador. Ou seja, a arte enseja circuitos espirituais contraentes, ponto do qual partimos no fim do capítulo anterior. Isso vale igualmente para a filosofia, que tem uma matéria própria e uma expressividade encravada nas dobras dessa matéria. Novamente, é preciso potência intuitiva ou pele metafísica para atinar com os sentidos metafísicos dos quais evaporam feito bolhas os conceitos filosóficos. Vimos as diferenças entre as filosofias mais intelectuais e as mais intuitivas. Vimos que estas têm por objeto a duração-espírito, ou o interior imediato do filósofo, de onde ele extrai intuitivamente sentidos insondáveis do real os quais reencontra em outras durações, ora mais tensas, ora mais extensas que a sua. A germinação filosófica acontece, portanto, na própria pele impessoal. Procedemos a uma distinção entre filosofia e metafísica, e esclarecemos aquilo que supomos quando chamamos os artistas de metafísicos ou tratamos a vida como um acontecimento metafísico. Vimos que a metafísica e a estética são indiscerníveis, uma se reverte imediatamente na outra, uma vez que o Tempo possui as duas dimensões por ser virtual e criador. Distinguimos entre a intuição artística e a intuição filosófica, assim como o percurso da atenção em cada caso. Estabelecemos também as diferenças entre o procedimento científico e o filosófico, que marca a distância tanto de seus métodos [inteligência x intuição] quanto de seus objetos [matéria x espírito], o que não invalida a sua possível complementariedade. Refletimos sobre o que seria uma reformulação da filosofia diante da contribuição bergsoniana e da nova disposição do filósofo, doravante intuitivo. Tratamos da consistência filosófica, da relação entre os conceitos e os problemas, do estudo da filosofia bem como da composição filosófica, discernindo o papel da inteligência e o da intuição nessa etapa, e da utilidade e da desvantagem da história da filosofia para a criação filosófica. Finalmente, tratamos da dimensão ética da filosofia enquanto prática vital, de sua função psicagógica e da natureza de seu impacto.

O grande leitmotiv desta Estética é talvez este: *um só e mesmo fato pode ser vivido em diversas alturas; um só e mesmo ato pode ser experimentado em diferentes graus de intensidade*. A cada grau, uma perspectiva – o que está em jogo é a natureza da contração, pois ela determinará a intensidade do contato e a magnitude de seu impacto. O perspectivismo espiritual engendra uma gradação que vai do infinito ao infinitesimal, espreitando o absoluto de cada Todo contraído. No entanto, há perspectivas que nos instalam mais profundamente no vital, no seio do movimento, na diferença interna ou expressão singular de cada coisa. A questão ética insiste: como nos instalamos nos movimentos? A tensão da duração exprime a sua vitalidade, sendo que a tensão elevada do espírito constitui a propensão ao impacto estético. Um fato banal pode ser transmutado em vital, se for vivido em uma altura superior, ou seja, mais profundamente. Acontece que essa profundidade

afetiva rompe com a espacialidade coextensiva ao fato, de modo que o fato é implodido naquilo que tem de extenso, perceptível e narrável, em suma, de humano. Em outras palavras, o espírito rompe com a mediação subjetiva da experiência e acessa os dados imediatos, zona insondável da realidade. Qual a relevância desse perspectivismo para a arte? Toda. Afinal, é só para os espíritos intuitivos que os dados imediatos são imediatamente dados – e essa é a fonte energética da criação. Sabemos que esses espíritos resistem à tendência socializante no homem, enquadrando-a de alguma maneira. A saúde espiritual consiste nessa resistência. Pois, se não houver resistência alguma, o espírito se envolve em uma espessa crosta de sociabilidade que não é nada além de apatia e indiferença, depressão do desejo que o afunda nos círculos de vaidade, orgulho, e egoísmo que caracterizam o homem, ainda que fantasiados de modéstia, humildade e altruísmo. Incapaz de sair de si, de se apaixonar e se entusiasmar com algo, hábil em falar e em criticar, o sujeito se crê o centro do universo, que não passa de um prolongamento dos seus hábitos, de um anexo do seu organismo triunfante. O homem não consegue mais ser embalado pelo élan vital, não consegue atingir, portanto, a sua mais imediata intimidade impessoal, a sua própria duração. Sua consciência diminuta reina, ao passo que sua pele perde caráter metafísico, impedindo-o de se inserir vitalmente nos movimentos e anulando a amplitude de suas ressonâncias com os sentidos vitais – sua vida afetiva se comprime. A pele do universo é o manto das durações; o homem, diz Nietzsche, é a doença de pele do universo[650].

Cada época possui as suas armadilhas. Resumidamente, trataremos nesta conclusão das nossas, fazendo uma espécie de análise das tendências que atravessam o corpo contemporâneo. Atualmente, experimentamos a mais selvagem captura do espírito no regime da hiperprodutividade. Se antigamente a linha entre o trabalho e o ócio era bem demarcada, hoje ela se diluiu, de modo que a produção invadiu o ócio. A pressão de produtividade não é mais externa, não pressupõe mais a figura de um agente punidor; ela é interna, e o sujeito se autopune por sua improdutividade, uma vez que ela lhe incute culpa e má consciência. A lei da sociabilidade é a produção, os improdutivos são considerados espécies de misantropos, excluídos dos círculos afetivos habituais inscritos no *socius*. O ócio sempre foi um artigo raro, mas hoje ele talvez já seja extinto. Pois não basta não trabalhar; a produção já não se resume ao trabalho – não há corte nítido entre trabalho e ócio, dia e noite,

[650] "A terra, disse ele [Zaratustra], tem uma pele; e essa pele tem doenças. Uma delas, por exemplo, chama-se "homem"." Nietzsche, "Dos grandes acontecimentos", in *Assim falou Zaratustra,* p.125.

semana e fim de semana, profano e sagrado, público e privado, etc[651]. O regime de hiperprodutividade integra redes de comunicação e informação enquanto dispositivos do poder, de modo que o homem contemporâneo não sobrevive se não participar dessas redes. O ócio, quando não está preenchido pelo trabalho, é consumido pelo regime de infocomunicação. Os meios de comunicação, por exemplo, propiciam uma multiplicação jamais antes vista da informação, liberam uma profusão de imagens aleatórias que invadem o cotidiano dos homens e monopolizam a sua atenção. Nem precisamos entrar no mérito dos conteúdos veiculados, majoritariamente banais, pois o mais dramático é o regime mesmo, com inéditos vetores de velocidade. Ainda que os conteúdos fossem maravilhosos, o drama persistiria, de modo que a natureza do conteúdo é por si só praticamente irrelevante. Paul Virilio já havia percebido essa tendência e apontava há décadas para a o processo de *militarização do cotidiano* propiciado pelas novas tecnologias que eliminam a espessura do tempo e afunilam tudo ao instantaneamente atual, colocando em xeque o corpo da política. Afinal, não apenas a internet e o computador são máquinas de guerra, assim como tantas outras tecnologias que utilizamos diariamente, mas a velocidade extremada mesma constitui a militarização das consciências[652]. Esse novo regime configura a Ditadura do atual, que em outras palavras consiste no estreitamento do espírito aos círculos de ação ou produção, impedindo-o de acessar outros planos de consciência, outros tons vitais. Não à toa, a palavra do dia é *descontração* – o modelo de sociabilidade hoje é o tipo descontraído, que "prova de tudo", para quem toda seleção ou afirmação é exagero ou frescura. O lema seria: "não seja

[651] "Projeção equidistante azimutal" é como Virilio caracteriza a cronopolítica (no tempo) que substitui a geopolítica (no espaço). Não há mais o espaço do dia e da noite, do trabalho e do ócio; é tudo ao mesmo tempo, de modo que se tornam homogêneos. Paulo Virilio e Silvere Lotringer, in *Guerra Pura: a militarização do cotidiano*, p.17. Virilio fala também do falso-dia eletrônico: "Se a abertura das portas da cidade murada estava antes ligada à alternância entre o dia e a noite, devemos observar que, a partir do momento em que abrimos não somente a janela como também a televisão, o dia modificou-se: ao dia solar da astronomia, ao dia inverto da luz de velas e à iluminação elétrica acrescenta-se agora um falso-dia eletrônico, cujo calendário é composto apenas por "comutações" de informações sem qualquer relação com o tempo real. Ao tempo que passa da cronologia e da história sucede portanto um tempo que se expõe instantaneamente. [...]", in *O Espaço Crítico*, p.11. Grifo nosso.

[652] "Nós temos de politizar a velocidade, seja a velocidade metabólica (a velocidade do ser vivo, dos reflexos), seja a velocidade tecnológica. Temos de politizar a ambas, porque nós somos ambas: somos movidos e nos movemos. Dirigir também é ser dirigido. Dirigir um carro é também ser dirigido por suas propriedades. Há, portanto, um feedback entre os dois tipos de velocidade: a tecnológica (do carro) e a metabólica (do homem). Existe aí trabalho a ser feito e que está ligado ao veículo, à politização da "conduta", no sentido latino de conducere, "conduzir", bem como no sentido de conduta social da condução da guerra, da economia. A velocidade não é considerada importante. Fala-se de riqueza, não de velocidade! No entanto, a velocidade é tão importante quanto a riqueza na fundação do político. A riqueza é a face oculta da velocidade e a velocidade é a face oculta da riqueza. As duas formam um par perfeito. As pessoas dizem: "Você é rico demais", mas nunca ninguém diz: "Você é veloz demais". Entretanto, ambas estão relacionadas. Há, na riqueza, uma violência que já foi compreendida; o mesmo não ocorre com a velocidade." Paul Virilio e Silvere Lotringer, *Guerra Pura: a militarização do cotidiano*, p.37. Grifo nosso.

passional; relaxe!" O que ele esconde é sua falta de discernimento ou seletividade, que é o princípio mesmo de espírito. Essa planificação espiritual traduz-se politicamente na incapacidade de sonhar com outros mundos possíveis, de se entusiasmar e confiar plenamente em uma consistência política. A desconfiança e o ceticismo reinam e, com eles, o relativismo generalizado. É claro que essa *atomização do espírito*, por assim dizer, gera um ensimesmamento que é, por sua vez, proto-fascista. Bergson disse que o privilégio do homem em relação aos outros seres vivos é o intervalo, a sua capacidade de hesitar diante de um estímulo e retardar a sua resposta. Em outras palavras, o homem pode afrouxar a tensão de seu aparelho sensório-motor, constituindo um intervalo que é a instauração mesma do espírito. Esse intervalo é a condição de toda criação, de toda paixão ativa, enfim, do vitalismo como um todo. Ora, se o homem perde esse intermezzo afetivo, ele perde o seu único privilégio e desce cada vez mais à base da pirâmide dos vivos, equivalendo aos seres mais rudimentares como, por exemplo, à ameba ou qualquer outro protozoário. Para estes, o sistema de ação-reação é instantâneo e predeterminado, sem desvio possível. O homem ameboide é extremamente reativo, ou seja, perdeu sua potência contemplativa ou passional. Sua ação é passiva, equivale a uma reação, ao passo que a passionalidade do espírito seria infinitamente ativa, mesmo que não se prolongasse em uma ação. Aliás, a intuição é precisamente isto: atividade passional. Ela rompe absolutamente com o aparelho sensório-motor, uma vez que promove um contato direto com o sensório puro, aprofundando-o sem prolongá-lo em reação motora. Eis o que configura um contato interno, uma liberação expressiva da diferença, uma emoção estética ou uma sensação artística; o espiritual consiste nessa zona de ressonância das qualidades puras, o vitalismo acontece em meio a essas intensidades estéticas. A paixão acontece no nível dos dados imediatos, no qualitativo dos movimentos. *A arte é a condensação absoluta da paixão*.

A era do digital é caracterizada pela proinstantaneidade, em que tudo estaria ao alcance de um *click*. As facilidades práticas e materiais nunca foram tão grandes, porém jamais se experimentou tamanha inibição espiritual. Estamos diante de um verdadeiro impasse, e pressentimos isso por todos os lados. O coração do problema está na potência afetiva do espírito, que nada mais é senão a vitalidade da duração. É verdade que a indiferença sempre acometeu os espíritos, em todos os tempos, mas apelar à relativização das eras corre o risco de negligenciar as guinadas coletivas, as mudanças absolutas que se dão na profundidade do corpo. As novas tendências do corpo coletivo são inéditas, e as velocidades vêm corroendo tudo, uma vez que, embora não sejam teoricamente maximais, praticamente o são, na medida em que afunilam a duração ao instantâneo – eis, aliás, a

mudança absoluta que vimos experimentando. É preciso compreender urgentemente o nexo entre a proinstantaneidade enquanto tendência coletiva aprofundada pelas novas tecnologias e o bloqueio afetivo, a diluição das durações, o desparecimento do espiritual manifesto na indiferença geral. Já o compreendemos pelo que foi exposto ao longo deste trabalho: trata-se da planície de ação, da sociabilidade enquanto subjetivação das consciências. Num mundo em que a produção reina (hiperprodução), o sujeito é sempre interpelado, convocado ao primeiro plano. A contemporânea tirania da produção tem anulado o espiritual na medida em que implode o intervalo contemplativo e dilui as durações, dispersando-as em instantes sem compactá-los em uma massa consistente. É justamente em função dessa tendência amnésica que os sentidos imediatos não são atingidos, pulverizando-se em um atomismo desconexo e inexpressivo. De alguma maneira parece que os corpos estão entorpecidos diante da profusão sem precedentes de imagens de toda ordem, gerando um vício em estímulos. A nova droga é o estímulo infocomunicacional, e ela só é eficaz sobre os corpos desvitalizados, sobre a distensão maximal das durações como pressuposto para o seu sucesso; trata-se de uma verdadeira cacofonia espiritual. *Ora, como não ver que a grande vitória das novas tendências e seus prolongamentos tecnológicos tem sido a de anular a potência intuitiva dos corpos? Ou então uma inversão: será que a vitória dessas novas tendências só pôde se consolidar sobre corpos desvitalizados, incapazes de intuição, sem passionalidade?* Nossa vida se destaca do élan que a impulsiona. A verdade é que na falta de impulso, o homem precisa de estímulos. Ora, não é isso o que vivemos hoje coletivamente de maneira radical? Virilio chega a citar Nietzsche, que já no século XIX havia detectado essa tendência: "*O que mais importa ao homem moderno não é mais o prazer ou o desprazer, mas estar excitado*."[653] Os homens se viciam na hiperestimulação e, quando não são estimulados, inventam estímulos para si, inconscientes escravos da produção. Sentem-se frustrados sempre que não têm nada a fazer; a solidão hoje é insuportável, pois ninguém consegue sair de si, ninguém atura o murmúrio da Vida que corre nas próprias veias. Falta tragicidade para afirmar plenamente o Tempo e a própria duração – só assim é que o homem se reconectaria com o impulso vital e se curaria da necessidade de estímulos, desse constrangimento mascarado de liberdade. Afinal, a hiperprodutividade é uma estratégia para tamponar as solidões musicais da duração, a amplitude afetiva e a potência intuitiva que nos instalam no plano inumano e qualitativo da vida. O intervalo, aquele que Bergson já nos

[653] "*A arte do motor*", p.91. Cf. o capítulo "*Do super-homem ao homem excitado*".

apontava como grande privilégio e fonte da potência criadora do homem, hoje leva os homens à frustração.

Enfim, é certo que essa novidade, ao mesmo tempo em que traz benefícios sobretudo de ordem prática, coloca-nos diante de um impasse de grande magnitude. Cada vez mais o simples se torna mais distante: ouvir uma música, por exemplo, de maneira penetrante, de modo a sofrer o seu impacto, é algo raro, talvez extinto. Por isso não se faz mais distinção entre as músicas – um clichê sonoro passa a equivaler a uma consistência musical. É como se a música fosse definida pela sua materialidade – tudo o que constitui uma quantidade de som seria musical, ainda que se tratasse de um ruído aleatório, pois já não se atinge a expressividade da música implícita, unicamente por falta de potência intuitiva. Mas essa confusão diz respeito à natureza espiritual das durações, que basicamente perderam seu poder contraente e com ele a sua seletividade, razão pela qual são incapazes de atingir o imediato, o singular, o expressivo, o amoroso, em suma, o vital. O espírito, afinal, só pode ser definido como um enquadramento seletivo único – uma maneira própria de enquadrar, de se inserir nos movimentos. Eticamente, trata-se da questão do valor: onde está posto o valor? O que tem relevância vital? Um mundo em que tudo é indiferente, em que tudo se dissolve no indiferenciado da Grande Equivalência, é um mundo inexpressivo, ou melhor, um imenso deserto. Estamos passando por um grande processo de *desertificação* a nível global, tanto o planeta físico quanto a nossa pele metafísica.

O esquizocapitalismo já vinha varrendo do mapa as formas molares da sociedade, embaralhando os signos num verdadeiro frenesi social que gerava ora liberações efervescentes, ora reações conservadoras (exemplo: 1920's *contra* 1930's). Em suma, esse deslocamento tectônico promovido pela força de desterritorialização do Capital foi capaz de abolir a escravidão, incluir as mulheres no mundo do trabalho, dar voz às minorias, etc. Sem embargo, o grande problema hoje já não é a forma e suas hierarquias, e sim, *a varredura das intensidades passionais*. O que está em jogo é a disritmia dos corpos, a pulverização das durações; *nada faz corpo com nada*. Não é essa a verdadeira definição de caos – não tanto o estado de desordem absoluta ou a ausência de formas quanto a incapacidade de constituir relações, ou melhor, de formar consistências? Um corpo sem ritmo é sem abertura, é incapaz de ser afetado profundamente. É por aí que o poder espreita os corpos: a captura se faz em sua potência rítmica ou afetiva. Talvez somente assim é que o capitalismo pôde se expandir exponencialmente e promover a desertificação, tomando o corpo pleno e o devolvendo esvaziado, sugando sua energia vital. Essa desertificação é a condição para os corpos tolerarem o regime de hiperprodução, pois ela destrói os enquadramentos e torna tudo

indistinto. Afinal, se houvesse uma exigência interna de seleção os corpos resistiriam a essa tendência, ou melhor, esta tendência nem vingaria. Os processos moleculares que Deleuze e Guattari diagnosticavam como a irrupção do devir em Maio de 68 foram sobrecodificados em atitudes molares com aparência molecular. Por trás da molecularidade dos discursos minoritários, uma armadilha espreita: a apatia. Por trás da aparente tolerância, uma inaudita intolerância! Trata-se de um formalismo velado, com aspecto antiformal: podemos chamar essa tendência de *neoformalismo*, aliás muito mais danoso do que seu antigo correlato, pois é implícito e inevidente. Tudo isso para dizer que não se pode decidir a potência afetiva pelos conteúdos veiculados, pois toda a questão diz respeito ao regime em que o corpo está inscrito – eis a confusão neoformalista. O fortalecimento dos nichos e do identitarismo como um todo são sintomas da desidratação promovida pelo capitalismo, desse processo extremamente violento de absorção da energia vital.

Diante dos infindáveis estímulos a que o homem contemporâneo diariamente se expõe, restringindo o espírito à ponta de inserção no atual, afunilando-o ao deserto do instante em busca de satisfazer uma exigência cuja raiz ele mesmo desconhece, o corpo humano perdeu a sua consistência rítmica e gerou uma disposição maníaca ou impulsiva. Afinal, as inovações tecnológicas e os deslocamentos da sociedade impuseram certos obstáculos ao corpo – as notícias se atualizam não mais a cada dia, mas a cada minuto; as informações circulam na velocidade da luz, numa quantidade que nenhum corpo é capaz de assimilar sem perverter a sua duração. A necessidade de acompanhar essas velocidades luminosas ou sobre-humanas gerou uma tendência maníaco-impulsiva no homem, implodindo o seu ritmo. A percepção humana não acompanha essa quantidade indefinida de estímulos, a não ser perdendo alguma coisa – aquela faculdade estética de que falava Bergson, aquela potência de penetração efetuada pela intuição. A percepção largada a si mesma não envolve intensidades, apenas extensão. Fora isso, se por um lado falta intuição, por outro, a inteligência sobra – isso gera uma exaustão, pois os atos são meramente quantitativos e acumulativos, sem intensidade vital. Trata-se de *esgotamento* – a vitalidade dos corpos é esvaziada até a última gota. A mente exaure não tanto por excesso de trabalho (nível explícito) quanto por falta de vitalidade (nível implícito). A eclosão da síndrome do *burnout* é apenas um sintoma desse esgotamento.

A implicação afetiva é, de fato, monstruosa. A grande questão não é restabelecer as velhas formas, não se trata de uma nostalgia de um passado irrecuperável; na realidade, nem seria desejável restabelecer aquele passado. Trata-se de encontrar uma consistência em meio a essa dispersão caótica, a essa desertificação que aniquila a Diferença e anula a circuição

vital dos afetos. Isso pressupõe uma consistência rítmica do corpo, uma duração capaz de contrair, ou seja, de se apaixonar. Chamávamos de gênese da intimidade o processo pelo qual se descobre a própria natureza impessoal, um ato de lucidez radical que põe nossa consciência em contato direto com o todo da nossa duração, a nossa mais íntima realidade, desbloqueando o corpo sutil. Bergson mantém ecoando a bela descoberta impressa em suas últimas palavras, quando nas páginas finais de sua obra ele invoca um retorno à simplicidade. Ora, em que consiste esse movimento? Não, certamente, em uma acepção cristã ou franciscana, segundo a qual a simplicidade seria uma economia material dos meios, promovendo um estado de humildade ou um voto de pobreza. A simplicidade bergsoniana é nada mais, nada menos, do que o retorno a si mesmo, a coincidência com a própria duração: trata-se de uma conversão à vida intuitiva. Pois, no fundo, é só pela intuição que atingimos o simples. A realidade, antes de ser humana, é musical, e o retorno à simplicidade consiste precisamente em atingir essa dimensão musical, contínua e indivisível, do real em vias de expansão. Sintonizar-se com o vital, alinhar-se com a própria duração, fazer as partes convergirem à presença de um Todo impessoal, implicar o Desejo nos atos, eis o retorno à simplicidade, que envolve um abandono de nossa complicação humana e psicológica. Isso não quer dizer que fecharemos os olhos e deixaremos de existir; quer dizer que, se formos capazes deste tensionamento da duração que caracteriza a presença, encontraremos em meio à existência as linhas melódicas da consistência: *a grande beleza*. A invocação da simplicidade consiste em concentrar a existência na duração. *A consistência é a existência concentrada*.

Pressentimos por todos os lados o grande deserto, impera a sensação de que estamos estagnados. Politicamente temos vivenciado retrocessos consecutivos, mas isso é explícito; o que não é tão evidente é a estagnação no pensamento e na criação como um todo, das artes à filosofia. Parece que chegamos coletivamente a um regime que inibe o corpo de acessar certas texturas do real, que impede a duração de atravessar tons vitais e atingir frequências incomuns, inumanas. É claro que isso se correlaciona com todas essas séries de fatos que enunciamos – as novas tecnologias, a hiperprodução, as redes de infocomunicação, a proinstantaneidade, a disritmia, etc. O corpo é arregimentado pela Ditadura do atual, apegado que é à produtividade, viciado que é na informação e na comunicação. Mas o núcleo do problema é o impasse afetivo com o qual o homem contemporâneo se depara, pois esse bloqueio é a razão do deserto mental, o deserto de criação. Ora, é claro que há coisas boas sendo feitas, mas nem de longe comparável ao fenômeno que o mundo viu no século passado, aquela grande efervescência criadora. Acreditamos ver hoje uma grande confusão

entre arte e cultura, uma vez que, como vivemos a tirania da produção, não discernimos entre os modos de produção – o artístico e o artesanal. Como todos produzem, e como hoje vivemos uma era dominada pela inteligência e caracterizada pela facilidade dos meios, tende-se a colocar a técnica em primeiro lugar. A quantidade de obras produzidas ou publicadas é monstruosa, e de longe isso poderia parecer positivo; mas quando se olha de perto, vê-se a grande confusão. Hoje, basta que haja tinta impressa sobre o papel que se toma por "literatura"; palavras contorcidas que se tomam por "conceitos filosóficos", mesmo na falta de uma metafísica; tinta sobre tela que se toma por "arte" – ou seja, querem que a matéria defina a obra, como se fosse sua razão suficiente, e por isso caem numa relativização – a qual, por sua vez, é inartística. Mas o que mudou, afinal? Ora, está claro: a seletividade, que nada mais é senão o poder contraente, a potência intuitiva dos corpos. Vimos que essa depressão da vitalidade manifesta indiferença – os corpos enfraquecidos não conseguem fazer distinção, pois não atingem a expressividade latente das coisas, ou seja, não experimentam intensidades estéticas. Como poderia haver élan de criação se a circuição afetiva, fonte de toda criação, está constrangida nos círculos da subjetividade? Seria necessário um sopro zen sobre o corpo globalizado do XXI, sopro que deslocasse o Eu do centro para a periferia dos atos, desfazendo a crença no sujeito enquanto causa para senti-lo e concebê-lo como secreção ou subproduto de um processo movente e infinitamente mais amplo. O mesmo se dá em relação ao amor; afinal, como ele não seria impactado pelo dilema afetivo? Alguns irão estranhar que tratemos de obstáculos e impasses, uma vez que o consenso geral é o de que há liberdade total, tudo foi liberado; "pode tudo". Mas é preciso atinar com que essa liberação geral ou essa desterritorialização que tornou as relações indefinidamente plásticas – efetivando a afirmação empirista de que as relações são exteriores aos termos – vêm acompanhadas de uma disritmia que inibe as intensidades passionais, e é na falta delas que se cai na indiferença, a qual muitas vezes, aliás, se prolonga em discursos ditos progressistas. Não estamos a defender as velhas formas contratuais que cerceavam o amor, tampouco somos contra a natureza experimental dos processos. No entanto, vimos que a experiência não é plana, ela assume vários planos, níveis, alturas nos quais circulam intensidades estéticas. A noção de "experimentação" está hoje envolvida nessa grande confusão, pois se acredita que "experimentar" equivale a "provar de tudo", acumular experiências. Mas não se coloca em questão a natureza dessa experiência, o seu grau de profundidade – apenas passar subjetivamente por uma experiência não caracteriza uma experimentação, pois esta, no limite, implode experiência enquanto fato. É possível que um sujeito acumule mil e uma experiências ao longo da vida e não tenha feito sequer uma

experimentação, ao passo que outro pode viver pacatamente sem muitas experiências e ser farto em experimentações. A experimentação é o próprio ato intuitivo, é a liberação dos sentidos intensos e dos circuitos afetivos superiores. Esquece-se a dimensão qualitativa; que *um é dez mil*, como dizia o obscuro filósofo grego. É inegável que a amorosidade vem perdendo em texturas, e a aparente liberdade em torno das relações amorosas caminha junto com a falta de poder contraente, de intuição, de emoção e de entrega. O amor se relaxa na descontração e na diversão, mas ele não se contrai de maneira trágica[654]. A cada camada de pele subtraída, o amor vai se reduzindo até a sua rasa superfície material e confundindo-se com a pura sensualidade, ou mesmo a sexualidade pura, mera satisfação orgânica sem impulso amoroso, sem intensidade passional. Esse esvaziamento de seu conteúdo vital é o pressuposto para o lema do século: "*Love is fake*". A textura da paixão, da entrega, da fusão entre os amantes que se tornam um só, tudo isso vem desaparecendo da cartografia do amor. O mesmo vale, aliás, para as amizades, que vêm perdendo em densidade. Enfim, repitamos: não defendemos nenhuma forma do amor; chamamos a atenção apenas para o fato de que a destruição da forma não basta para atingir a intensidade amorosa. Em outras palavras: a forma é justamente o que não importa; *negar a forma é morrer abraçado com ela*. Assim, é preciso compreender que a dualidade intelectual entre forma e caos é um mau recorte, pois concebe o caos negativamente como ausência de forma e não atina com que essa representação do caos é uma mera função da forma, uma espécie de penumbra em torno das formas luminosas. Na realidade, apenas a afirmação trágica engendra uma consistência que não é nem a luminosidade da forma, nem a sua penumbra "caótica"; é a translucidez radical da via consistente, é a Luz em si, realidade em si mesma criadora. A rasante capitalista de desterritorialização veio acompanhada de uma poderosa desidratação dos conteúdos vitais da duração, de modo que a liberalidade no amor não equivale de modo algum à liberdade amorosa. Afinal, como falar em liberdade num mundo sem intuição, ou seja, sem penetração afetiva? *Só a criação é real, e ela germina na emoção criadora, primeiro vislumbre da liberdade.*

Uma multidão lota os museus parisienses, uma fila forma-se no Louvre para ver a Mona Lisa, ou melhor, para tirar uma *selfie* com ela. Que significa este ato? É preciso compreender que ele está integrado ao fenômeno midiático e infocomunicacional, de modo que um indivíduo ir ao museu se torna uma informação pública; sua publicação na internet

[654] Wong Kar Wai é o artista que deu corpo à tragicidade do amor. Desde aquele amor que não se realiza no plano dos fatos ("*Amor à flor da pele*"), até aquele que se realiza belamente com uma prostituta ("*A mão*").

gera interações monetizadas. A experiência não só está mediada, como também monetizada – não há verdadeira experimentação. Esse funcionamento se estende a tudo e, no limite, faz equivaler uma obra de arte a uma informação, uma quantidade de dados, ou seja, a qualquer outra coisa. A Mona Lisa é apenas uma caricatura disso, pois é um ponto turístico como a Torre Eiffel. O que importa aos sujeitos espectadores não é sofrer o impacto estético, mas tornar público o fato de que foi ao museu, de que viu a Mona Lisa, a Torre Eiffel etc. Tudo ao redor se reduz aos círculos pessoais da identidade; as obras de arte existem para dizer "quem ele é", como se ilustrassem um silencioso "eu sou culto e interessante", ou "eu gosto de arte". O sujeito portanto vai ao museu da mesma maneira que vai ao shopping telemático – ele não faz uma experimentação estética; não muda de pele. O mesmo se dá ao ver um por de sol no Arpoador, por exemplo, em que há uma multidão aplaudindo o fenômeno natural mas que, no fundo, só está lá para bater as *selfies* e publicá-las. O contato com a Natureza é mediado pelas telas do smartphone; a Natureza passa a ser uma função da identidade pessoal! Esse regime egocêntrico produz um círculo vicioso que começa e termina no Sujeito. A velocidade com que passa de uma imagem a outra pelo simples deslizar do dedo indicador é a mesma com que ele passa pelas coisas, pelos eventos, pela vida, transformando tudo em quantidades de informação, comunicação e produção. É como se o valor de tudo estivesse na narrativa, naquilo que se pode tornar comum, racionalizar e utilizar. Assim, sair para tomar um café é apenas "sair para tomar um café", como se não houvesse nesse passeio uma polinização estética, uma *ambientação*[655]. Os homens sempre estão muito presos à existência e a seus contornos factuais. Ora, o ato quantitativo de "tomar um café" implica necessariamente uma extraordinária liberação qualitativa! Caso contrário, a invenção dos cafés parisienses teria sido a mera invenção de um espaço, mais do que a invenção de uma intensidade, uma ambientação, de um intervalo em meio à vida agitada, ao tempo do trabalho e da produção[656]. Mas esse território qualitativo, esse pólen que exprime o excesso irredutível à extensão material das coisas e à localização geográfica dos espaços, consiste precisamente na dimensão espiritual, na transversal afetiva da experiência. Vimos que a atividade passional do espírito individua a diferença interna ou a expressividade imediata das coisas, promovendo uma inserção no plano estético da realidade. Já sabemos que há um

[655] "Ambiência" vem de *ambire*, que quer dizer passear, caminhar, *perambular*.

[656] Não à toa, Borges sugere que a história da humanidade tenha começado em conversas nos cafés, como um nascimento de direito ou espiritual do homem. "[...] Eu acho que toda a história da Humanidade pode ter começado de forma não transcendente, em conversas de café, em coisas assim, não é mesmo?" In *Borges/Sabato: Diálogos*, p.33.

bloqueio tendencialmente absoluto da vida intuitiva, de modo que toda a polinização qualitativa do real está interrompida pelas novas armadilhas que enredam o corpo. É como se esse funcionamento entorpecedor bloqueasse todo verdadeiro devir, de modo que o espiritual fosse suprimido e o início e o fim se sobrepusessem, simultâneos, subtraindo o processo movente do puro meio. Isso configura a anulação efetiva do Tempo e da Memória, como se nada crescesse, amadurecesse e evoluísse nos processos da duração. Os homens de bom grado abrem mão do meio processual para ficar com suas extremidades, as arestas dos fatos, pois apenas essas extremidades são úteis, rentáveis e produtivas. O devir é um processo não processável, irredutível aos interesses humanos; porém, a sua duração real é que promove a vitalização, a intensificação de uma existência. *O grande desafio hoje é restaurar a qualidade atmosférica do espírito, sua potência intuitiva – só assim o homem se tornará paisagem, a vida se tornará estética e a arte se tornará artística.*

Quanto à filosofia, muitos já decretaram a sua morte. Afinal, como ela poderia seguir viva num mundo barulhento e ruidoso como o de hoje, em que a regra não é mais a transcendência oriental do silêncio, mas a transcendência ocidental da comunicação? Para nós, a filosofia nunca foi tão necessária, nunca teve uma função tão clara. Os impasses do mundo digital e midiático contemporâneo lembram muito aqueles da Grécia antiga, guardadas as diferenças regimentais, claro. Ora, os gregos viveram o nascimento da política, que gerou, analogamente a hoje, uma profusão de imagens de toda ordem. O poder foi desterritorializado – no mundo agonístico em que ninguém mais detém o poder, o saber e o valor, então o déspota, o sábio-poeta e o mundo sacro-aristocrático cedem lugar à democracia, ao filósofo e à moeda. Essa revolução viu nascer de um só golpe instaurador a DOXA e a FILOSOFIA, configurando os dois regimes opostos, o da opinião e o do conceito. O mundo da opinião se prova caótico, pois nela reina a retórica, as interessadas disputas pelo poder e a profanação dos antigos valores sagrados. A filosofia é o correlato político da sabedoria, e constituiu a via de consistência no mundo político. Em seus primórdios, ela configurava uma via religiosa de salvação individual em meio ao caos político. O que é o platonismo senão a primeira grande Odisseia filosófica? A criação do conceito de Ideia e da teoria da Participação tem que ser vista à luz da instauração do regime político, da problemática e da dramatização política dos gregos, enfim, da *cena grega*. Embora, por assim dizer, a "solução" platônica incorra em transcendência, ela instaurou a via de consistência conceitual, erigiu a doxa como a sua eterna inimiga e a retórica como sua grande rival, numa tomada de consciência de si da filosofia, da sua vocação e de seu revolucionário potencial – ainda que os gregos não soubessem que a filosofia não é capaz de

empreender uma batalha contra o Poder, de modo que Platão ainda sonhava com a criação de uma nova República em que o filósofo seria rei. Mas a filosofia só pode travar uma guerra sem batalha, uma *guerrilha*[657]. Em que isso diz respeito à nossa época? Se a filosofia nasceu enquanto uma via de consistência em meio ao caos político, hoje ela persiste uma via de consistência num mundo em que estamos no limiar do regime político em vias de ruir. O capitalismo é esse terremoto. Na era *dromocrática*[658], na era midiática do digital ocorre uma nova profusão caótica de imagens e uma desestabilização radical das formas antigas da sociedade – crenças, costumes, valores, etc. – graças à força dissipativa do capitalismo sem freios. Sabemos que o poder em forma de hiperprodução infocomunicacional explora os corpos desidratados de Desejo e vitalidade, gerando uma esquizofrenia no corpo da Terra, uma disritmia espiritual e uma estagnação coletiva, um estado geral de inércia. Em meio a esse caos mais profundo do mundo disforme, da política deformada e do afunilamento das durações ao instantâneo – causa direta e inaudita da dissolução do corpo político – é que a filosofia insistirá como uma flor no deserto, não apenas detectando e denunciando as novas armadilhas em que o corpo está enredado e redirecionando as atenções aos focos decisivos, mas também instaurando perspectivas originais que provocam modificações profundas no corpo, verdadeiras conversões espirituais que opõem resistência às tendências antivitais. A filosofia não será mais um meio de salvação transcendente, apontando para a vida após a morte, para uma eternidade fora do tempo, mas será um meio de intensificação vital, instaurando uma impensável vida antes da morte, uma especial eternidade no interior do tempo, despertando-nos para as linhas melódicas de nossa existência, para as linhas de consistência que nos atravessam, realinhando-nos com nossa duração. Religiosa? Sem dúvida, mas não menos que a arte: *trata-se de uma máquina de liberdade, um meio de liberação vital, ou então não é nada*. Cabe aos filósofos este desafio: detectar as novas tendências e, sem prender-se às formas e aos conteúdos do passado que muitas vezes inibem

[657] Diz Deleuze, lucidamente: "[...] É verdade que a filosofia é inseparável de uma cólera contra a época, mas também de uma serenidade que ela nos assegura. Contudo, a filosofia não é uma Potência. As religiões, os Estados, o capitalismo, a ciência, o direito, a opinião, a televisão são potências, mas não a filosofia. A filosofia pode ter grandes batalhas interiores (idealismo – realismo, etc.), mas são batalhas risíveis. Não sendo uma potência, a filosofia não pode empreender uma batalha contra as potências; em compensação, trava contra elas uma guerra sem batalha, uma guerra de guerrilha. Não pode falar com elas, nada tem a lhes dizer, nada a comunicar, e apenas mantém conversações. Como as potências não se contentam em ser exteriores, mas também passam por cada um de nós, é cada um de nós que, graças à filosofia, encontra-se incessantemente em conversações e em guerrilha consigo mesmo.", in *Conversações*, p.7.

[658] É como Virilio chama a era pós-Revolução Industrial, na qual o boom tecnológico modifica as velocidades de maneira radical e sem precedentes. A era da hiperprodução é uma decorrência desse processo, que saturou todos os atos humanos. *Dromos* = velocidade, e *cratos* = poder; *dromocracia* = regime de poder da velocidade.

o vitalismo do pensamento, colocar os verdadeiros problemas, acusar os falsos, promover as devidas distinções, inventar os conceitos, não ao leu, mas em função da direção metafísica dos problemas, nessa formidável máquina de liberação dos sentidos impensáveis que é a filosofia. Fará o homem encontrar-se com o infra-humano e o sobre-humano que circulam em seu corpo, despertando-o do sonambulismo ativo para a vida superior dos afetos, desbloqueando a insondável intimidade de sua pele metafísica, o seu corpo sutil. O filósofo cria pele à medida que desbrava os territórios ainda inexistentes, porém consistentes, do real em vias de expansão – sutilíssimas metafísicas ainda serão contraídas pelos filósofos por vir. A filosofia está mais do que nunca próxima da arte, tão lúcida que está de sua função, de suas próprias dificuldades, de seu caráter lógico a se curvar à sua potência ética, estética e metafísica.

Eis como chegamos ao problema eminente para o qual todos os outros convergem: o problema afetivo. Ele é o mais decisivo, pois é o núcleo de todo vitalismo, e hoje está minado pelas novas tendências no corpo coletivo (proinstantaneidade, pulverização das durações, depressão do Desejo, desconfiança geral, impotência intuitiva), tanto a nível tecnológico (internet, mídias digitais, redes de infocomunicação), quanto a nível político-econômico (neoliberalismo, hiperprodutividade, destruição do Estado de bem-estar social e de suas conquistas, desurbanização, ameaça às democracias). O que experimentamos coletivamente é um estreitamento afetivo que pode ser caracterizado como uma *tendência bestial no homem*, que recrudesce a passos largos ao estatuto da ameba, encerrando-se em círculos de ação-reação dignos do ser mais rudimentar. Imagine-se o espanto de Pascal diante do corpo esquizoide atual, se em pleno século XVII ele afirmava que o grande problema do homem é não conseguir ficar sentado tranquilo em seu quarto. Mais do que nunca, o homem não consegue parar; quando para, coça-se, desde que seus dedos não estejam ocupados em massagear alguma tela – a distração é total. A desterritorialização não é de todo negativa; ela guarda uma pura positividade, um sopro de imanência que retira a eminência das formas, liberando, aliás, muitas intensidades antes aprisionadas pelas relações formais. Não se trata de restabelecer a unidade moral e genérica da Verdade, mas a de conquistar para si a unidade profunda do impulso e do processo, ainda que haja descontinuidade superficial. Nenhuma nostalgia do passado; apenas do futuro, expressão da abertura vital. A via da consistência é a concentração da existência naquele ponto X virtual ao qual toda a persona converge, a totalidade da memória em alta tensão se imiscuindo no presente de modo a qualificá-lo e intensificá-lo. Conquistar a tonalidade espiritual da presença impessoal, desbloquear um devir atmosférico e tornar-se paisagem, pôr-se à altura

dos acontecimentos – só assim a existência do homem estará apta à consistência da duração, tão plenamente encarnada nas obras de arte. Afinal, o simples não está dado; ele há de ser conquistado!

REFERÊNCIAS

ALBERT-LASARD, Lou. **Une image de Rilke**. 1a ed. Dijon: Ed. Mercure de France, 1953.

ALLIEZ, Éric. **Da impossibilidade da fenomenologia:** sobre a filosofia francesa contemporânea. 1ª ed. Tradução de Raquel Almeida Prado e Bento Prado Jr. São Paulo: Editora 34, 1996.

ANTUNES GOMES, Ana Beatriz. **Bergson e a criação artística** (tese). Université Toulouse le Mirail – Toulouse II: HAL archives-ouvertes.fr, 2013.

ARISTÓTELES. **Metafísica**. 5ª ed. Tradução de Giovanni Reale. São Paulo, Edições Loyola, 2015.

ARISTÓTELES. **Physique** (2 vols.). 1ª ed. Tradução de Henri Carteron. Paris: Les Belles Lettres, 1973.

ARTAUD, Antonin. **Van Gogh ou o suicidado pela sociedade**. 2a ed. Rio de Janeiro: Ed. Achiamé, s/d.

AUBENQUE, Pierre. **O problema do ser em Artistóteles**. 1a ed. Tradução de Cristina de Souza Agostini e Dioclézio Domingos Faustino. São Paulo: Ed. Paulus, 2012.

BATAILLE, Georges. **Manet**. 1ª ed. Tradução e organização de Célia Euvaldo. São Paulo: Martins Fontes, 2020.

_____. **O erotismo**. 2ª ed. Tradução e organização de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

BAZIN, André. **O que é o cinema?** 1ª ed. Tradução e organização de Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2014. Tradução e organização de Célia Euvaldo.

BERGSON, Henri. **A energia espiritual**. 1a ed. Tradução de Rosemary Costhek Abílio. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2009.

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

_____. **A ideia do tempo – Curso no Collège de France (1901-1902)**. 1a ed. Tradução de Débora Morato Pinto. São Paulo: Editora UNESP, 2022.

_____. **Aulas de psicologia e de metafísica**. 1ª ed. Tradução de Rosemary Costhek Abílio. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

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

_____. **Duração e simultaneidade**. 1a ed. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2006. Tradução de Claudia Berliner.

_____. **Essai sur les données immédiates de la conscience**. 9a ed. Paris: Ed. Presses Universitaires de France, 2008.

_____. **Leçons d'histoire de la philosophie moderne:** Théories de l'âme (Cours III, org. Henri Hude). 1ª ed. Paris: PUF, 1995.

_____. **Les deux sources de la morale et de la religion**. 184a ed. Paris: Ed. Presses Universitaires de France, 1969.

_____. **Matéria e memória**. 4a ed. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2011.

_____. **O pensamento e o movente**. 1a ed. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2006. Tradução de Bento Prado Neto.

_____. O problema da personalidade (conferência de 1914 na Suécia). *Revista Filosófica de Coimbra vol.28 n.56 (2019) ISSN: 0872-0851*. Tradução de Rodrigo Barros Gewehr e Fernando Monegalha.

_____. **O riso**. 1a ed. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2004.

BLANCHOT, Maurice. **A conversa infinita** (vols. 1-3). Tradução de Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Escuta, 2010.

_____. **O espaço literário**. 1ª ed. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

_____. **O livro por vir**. 2a ed. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2013.

BORGES, J.L. e FERRARI, Osvaldo. **Sobre a filosofia e outros diálogos**. 1ª ed. Tradução e organização de John O'Kuinghttons. São Paulo: Hedra, 2009.

BORGES, J.L. **O fazedor**. 1a ed. Tradução de Rolando Roque da Silva. São Paulo: Ed. Difel, 1984.

BORGES, J.L. e SABATO, Ernesto. **Borges/Sabato: Diálogos** (org. Orlando Barone). 1a ed. Tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: Editora Globo, 2005.

BRÉHIER, Émile. **A teoria dos incorporais no estoicismo antigo**. 1a ed. Tradução de Fernando Padrão de Figueiredo e José Eduardo Pimentel Filho. Belo Horizonte: Ed. Autêntica Limitada, 2012.

_____. **Chrysippe et l'ancien stoïcisme**. 3ª ed. Paris: PUF, 1971.

_____. **Histoire de la philosophie** (vols. 1-3). 3ª ed. Paris: PUF, 1985.

CANETTI, Elias. **Vozes de Marrakech**. 1a ed. Tradução de Marijane Lisboa. Porto Alegre: Ed. L&PM, 1987.

CERQUEIRA, Luame. **Deleuze e a instauração das sensações** (dissertação). UERJ, 2010.

CÉZANNE, Paul. **Correspondência**. 1ª ed. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

CHÂTELET, François. (dir.) **História da filosofia:** Ideias, doutrinas (vols. 1 a 8). 1ª ed. Tradução de Maria José de Almeida *et al*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1973.

_____. **Uma História da Razão:** Entrevistas com Émile Noël. 1ª ed. Tradução de Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

CIORAN, Emile. **Entrevistas com Sylvie Jaudeau:** lendo e escrevendo. 1ª ed. Tradução de Juremir Machado da Silva. Porto Alegre: Sulina, 2001.

_____. **Exercícios de admiração:** ensaios e perfis. 1ª ed. Tradução de José Thomaz Brum. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

_____. **O livro das ilusões**. 1ª ed. Tradução de José Thomaz Brum. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

CORTÁZAR, Julio. **Valise de Cronópio**. 2ª ed. Tradução de Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2008.

DEBUSSY, Claude. **Monsieur Croche e outros ensaios sobre música**. 1ª ed. Tradução de Raquel Ramalhete. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

DELEUZE, Gilles. **Abécédaire** (arquivo de filme).

_____. **Bergsonismo**. 2a ed. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2012.

_____. **Conversações**. 6a ed. Tradução de Peter Pál Pelbart.São Paulo: Ed. Perspectiva, 2007.

_____. **Crítica e clínica**. 2ª ed. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2013.

_____. **Diferença e repetição**. 1ª ed. Tradução de Luiz B. L. Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

_____. **Dois regimes de loucos:** textos e entrevistas (1975-1995). 1ª ed. Organização de David Lapoujade e tradução de Guilherme Ivo. São Paulo: Editora 34, 2016.

_____. **Empirismo e subjetividade:** Ensaio sobre a natureza humana segundo Hume. 1ª ed. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2012.

_____. **Francis Bacon:** Lógica da sensação. 1ª ed. Tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2007.

_____. **Lógica do sentido**. 5a ed. Tradução de Luiz Roberto Salinas. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2011.

_____. **Mil Platôs:** Capitalismo e esquizofrenia 2 (vols. 1-5). 2ª ed. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Célio Pinto Costa *et al*. São Paulo: Editora 34, 2011.

_____. **Nietzsche e a filosofia**. 1a ed. Tradução de Mariana de Toledo Barbosa e Duídio de Abreu Filho. São Paulo: n-1 edições, 2018.

_____. **Qu'est-ce que l'acte de création?** (arquivo de filme).

_____. **Para ler Kant**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976. Tradução de Sonia Dantas Pinto Guimarães.

_____. **Pintura: El concepto de diagrama**. (Transcripción de curso: Vincennes, 1981). 1ª ed. Tradução da Equipe Editorial Cactus. Buenos Aires: Cactus, 2007.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** 3a ed. Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 2010.

_____. **O Anti-Édipo:** Capitalismo e esquizofrenia 1. 2ª ed. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2014.

DELEUZE, Gilles e PARNET, Claire. **Diálogos**. 1a ed. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Ed. Escuta, 1998.

DESCARTES, René. **Discurso do método**. 3ª ed. Tradução de Maria Ermantina de Almeida Prado Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

_____. **Meditações Metafísicas**. 1ª ed. Tradução de Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

DETIENNE, Marcel. **Mestres da verdade na Grécia Arcaica**. 1a ed. Tradução de Ivone C. Benedetti. São Paulo: Ed. Martins Fontes. 2013.

DORAN, Michael. **Conversas com Cézanne**. 1a ed. Tradução de Julia Vidile. São Paulo: Editora 34, 2021.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **Crime e castigo**. 6a ed. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2013.

FELLINI, Federico. **Eu sou um grande mentiroso:** Entrevista a Damien Pettigrew. 1ª ed. Tradução de Fernanda Borges e Roberto Paulino. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1995.

FERRATER MORA, José. **Dicionário de Filosofia**. 3a ed. Tradução de Roberto Leal Ferreira e Álvaro Cabral. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1998.

FLAUBERT, Gustave. **Cartas exemplares**. 1ª ed. Tradução de Carlos Eduardo Lima Machado. Rio de Janeiro: Ed. Imago, 1993.

GARCÍA MORENTE, Manuel. **Fundamentos de filosofia**. 8a ed. Tradução de Guilhermo de La Cruz Coronado. São Paulo: Ed. Mestre Jou, 1980.

GELONCH-VILADEGUT, Antoni. **200 citations de Picasso et sur Picasso**. 1a ed. Paris-Sant Cugat de Vallès, 2013.

GENET, Jean. **O ateliê de Giacometti**. 2ª ed. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

GIL, José. **Fernando Pessoa ou a metafísica das sensações**. 1ª ed. São Paulo: n-1 edições, 2020.

GILSON, Etiénne. **O ser e a essência**. 1a ed. Tradução de Carlos Eduardo de Oliveira *et al*. São Paulo: Ed. Paulus, 2016.

GOLDSCHMIDT, Victor. **A religião de Platão**. 1ª ed. Tradução de Ieda e Oswaldo Porchat Pereira. São Paulo: Difel,1963.

GROS, Frédéric. **Caminhar:** uma filosofia. 1a ed. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Ed. Ubu, 2021.

GUATTARI, Félix. **As três ecologias**. 10ª ed. Tradução de Maria Cristina F. Bittencourt. São Paulo: Papirus Editora, 2000.

GUATTARI _____. **Caosmose:** Um novo paradigma estético. 1ª ed. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.

HADOT, Pierre. **Exercícios espirituais e filosofia antiga**. 1ª ed. Tradução de Flavio Fontenelle Loque. São Paulo: É Realizações, 2014.

_____. **O que é a filosofia antiga?** 6ª ed. Tradução de Dion Davi Macedo. São Paulo: Edições Loyola, 2014.

HAMELIN, Octave. **El sistema de Descartes**. 1ª ed. Tradução de Amalia Haydée Raggio. Buenos Aires: Editorial Losada, 1949.

_____. **Le système d'Aristote**. 3ª ed. Paris: J. Vrin, 1976.

HAN, Byung-Chul. **Psicopolítica:** O neoliberalismo e as novas técnicas do poder. 1ª ed. Tradução de Maurício Liesen. Belo Horizonte: Editora Ayiné, 2018.

HERRIGEL, Eugen. **A arte cavalheiresca do arqueiro zen**. 1a ed. Tradução de J. C. Ismael. São Paulo: Ed. Pensamento, 2017.

HUME, David. **Tratado da Natureza Humana**. 2ª ed. Tradução de Déborah Danowski. São Paulo: Editora Unesp, 2009.

IONESCO, Eugène. **O rinoceronte**. 1a ed. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 2015.

JANKÉLÉVITCH, Vladmir. **Henri Bergson**. 4a ed. Tradução Luís de Lima. Paris: Ed. Presses Universitaires de France, 2019.

KANT, Immanuel. **Crítica da Razão Prática**. 1ª ed. Tradução de Valério Rohden. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. **Crítica da Razão Pura**. 1ª ed. Tradução de Valério Rohden e Udo Baldur Moosburger. São Paulo: Abril Cultural, 1980 (col. Os Pensadores).

_____.**Crítica do Juízo**. 2ª ed. Tradução de Valério Rohden e António Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

KUNDERA, Milan. **A arte do romance**. 1ª ed. Tradução de Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 2016.

LAÊRTIOS, Diôgenes. **Vidas e doutrinas dos filósofos ilustres**. 2ª ed. Tradução de Mário da Gama Kury. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.

LAPOUJADE _____. **Potências do tempo**. 2a ed. Tradução de Hortencia Santos Lencastre. São Paulo: n-1 edições, 2017.

LAPOUJADE, David. **A construção da experiência**. 2a ed. Tradução de Hortencia Santos Lencastre. São Paulo: n-1 edições, 2017.

_____. **As existências mínimas**. 1a ed. Tradução de Hortencia Santos Lencastre. São Paulo: n-1 edições, 2017.

_____. **Deleuze,** os movimentos aberrantes. 1ª ed. Tradução de Laymert Garcia dos Santos. São Paulo n-1 edições, 2015.

LARROSA, Jorge. **Nietzsche e a educação**. 3ª ed. Tradução de Semíramis Gorini da Veiga. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

_____. **Tremores:** Escritos sobre experiência. 1ª ed. Tradução de Cristina Antunes e João Wanderley Geraldi. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

LAWRENCE, D.H. **A maçã de Cézanne… e Eu**. 1a ed. Lisboa: Ed. Sistema Solar, 2016. Tradução de Aníbal Fernandes.

_____. **O livro Luminoso da vida:** Escritos sobre literatura e arte. 1ª ed. Tradução e seleção de Mário Alves Coutinho. Belo Horizonte: Crisálida, 2010.

LAZZARATO, Maurizio. **As revoluções do capitalismo**. 1ª ed. Tradução de Leonora Corsini. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

LECERF, Eric *et al* (org.). **Imagens da imanência:** Escritos em memória de H. Bergson. 1ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm. **A Monadologia (e outros textos)**. 1ª ed. Tradução e organização de Fernando Luiz Barreto Gallas e Souza. São Paulo: Hedra, 2009.

LEMINSKI, Paulo. **Toda Poesia**. 1ª ed. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 2013.

LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo G.H**. 4a ed. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 1974.

_____. **Para não esquecer**. 1a ed. São Paulo: Ed. Ática, 1978.

_____. **Todas as cartas**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2020.

LYOTARD, Jean-François. **La phénomenologie**. 9ª ed. Paris: PUF, 1982.

MALDINEY, Henri. **Fenomenologia e Arte:** Maldiney no Brasil. 1ª ed. Tradução e organização de Nelson Aguilar. São Paulo: Edusp, 2018.

MALHERBE, Michel. **La philosophie empiriste de David Hume**. 1ª ed. Paris: J. Vrin, 2001.

MATISSE, Henri. **Escritos e reflexões sobre arte**. 1a ed. São Paulo: Ed. Cosac Naify, 2007. Tradução de Denise Bottmann.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**. 1ª ed. Tradução de Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

MILLER, Henry. **A sabedoria do coração**. 1ª ed. Porto Alegre: Ed. L&PM, 1986. Tradução de Lya Wyler.

MOTTA PESSANHA, José Américo. **Bergson** (Col. Os Pensadores). 2a ed. São Paulo: Ed. Abril Cultural, 1979.

_____. **Os pré-socráticos** (Col. Os Pensadores). 2a ed. São Paulo: Ed. Abril Cultural, 1978.

NIETZSCHE, Friedrich. **A filosofia na era trágica dos gregos**. 1a ed. São Paulo: Ed. Hedra, 2010. Tradução de Fernando R. de Moraes Barros.

_____. **A gaia ciência**. 1a ed. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 2007.

_____. **Além do bem e do mal:** Prelúdio a uma filosofia do futuro. 1a ed. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 1993.

_____. **Assim falou Zaratustra**. 1ª ed. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 2014.

_____. **Da utilidade e desvantagem da história para a vida**. 1ª ed. Tradução de Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Ed. Relume Dumará, 2003.

_____. **Les philosophes préplatoniciens**. 1ª ed. Traduição de Nathalie Ferrand. Combas: Éditions de l'Éclat, 1994.

_____. **Nietzsche e Lou:** correspondências e outros documentos. 1a ed. Tradução de Marco Casanova. São Paulo: Ed. Via verita, 2019.

_____. **Schopenhauer como educador:** Considerações extemporâneas III. 1a ed. Tradução de Clademir Luís Araldi. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2020.

NOVALIS. **Pólen**. 1a ed. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Ed. Iluminuras, 2021.

OKAKURA, Kazuko. **O livro do chá**. 4ª ed. Tradução de Leiko Gotoda. São Paulo: Estação Liberdade, 2017.

PARAIN, Brice. **Essai sur le logos platonicien**. 1ª ed. Paris: Gallimard, 1969.

PASCAL, Blaise. **Pensées**. 1ª ed. Paris: Garnier, 1958.

PELBART, Peter Pál. **O tempo não-reconciliado**. 1ª ed. Tradução de Rodolfo Lopes. São Paulo: Perspectiva, 2015.

PESSOA, Fernando. **Poesia completa de Álvaro de Campos**. 5a ed. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 2015.

PLATÃO. **Timeu-Crítias**. 1ª ed. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, 2011.

PRIGOGINE, Ilya. **O nascimento do tempo**. 2a ed. Tradução de Marcelina Amaral.Lisboa: Ed. 70, 2008.

PROUST, Marcel. **Contra Sainte-Beuve**. 1ª ed. Tradução de Luciana Persice Nogueira. Belo Horizonte: Âyiné, 2017.

QUINCEY, Thomas de. **Os últimos dias de Immanuel Kant**. 1a ed. Tradução de Thomaz Tadeu. São Paulo: Ed. Autêntica, 2011.

RENOIR, Jean– **Pierre-Auguste Renoir, meu pai**. 1ª ed. Tradução de Luiz Dantas. São Paulo: Paz e Terra, 1988.

RILKE, Rainer Maria. **A melodia das coisas**. 2a ed. Tradução de Claudia Cavalcanti. São Paulo: Ed. Estação Liberdade, 2011.

_____. **Cartas sobre Cézanne**. 2a ed. Tradução de Pedro Süssekind. Rio de Janeiro: Ed. Sette Letras, 1996.

ROBINET, André. **Bergson et les métamorphoses de la durée**. 1a ed. Paris: Éditions Seghers, 1965.

ROSA, João Guimarães. **Primeiras estórias**. 8a ed. Rio de Janeiro: Ed. José Olypmio, 1975.

SCHILLER, Friedrich. **A educação estética do homem**. 1ª ed. São Paulo: Iluminuras, 1989.

SCHOENBERG, Arnold. **Style and idea**. 1ª ed. Tradução de Roberto Schwartz e Márcio Suzuki. New York: Philosophical Library, Inc., 1950.

SCOTT FITZGERALD, F. **24 contos**. 1a ed. Tradução de Ruy Castro. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 2004.

SIMONDON, Gilbert. **A individuação à luz das noções de forma e de informação**. 1ª ed. Luís Eduardo Ponciano Aragon e Guilherme Ivo. São Paulo: Editora 34, 2020.

SOURIAU, Étienne. **Chaves de estética**. 1ª ed. Tradução de Cesarina Abdalla Belém. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1973.

_____. **Diferentes modos de existência**. 1a ed. Tradução de Walter Romero Menom Júnior. São Paulo: n-1 edições, 2020.

_____. **Les structures maitresses de l'oeuvre d'art**. 1ª ed. Paris: Sorbonne, 1960.

SUZUKI, Daisetz Teitaro. **Le bouddhisme zen** (vols. 1-3). 1ª ed. Tradução de Jean Herbert. Saint-Amand: Albin Michel, 1972.

_____. **Uma introdução ao zen-budismo**. 1a ed. Tradução de Eloise de Vylder. São Paulo: Ed. Mantra, 2019.

TANIZAKI, Junichiro. **Em louvor da sombra**. 1ª ed. Tradução de Leiko Gotoda. São Paulo: Penguin e Companhia das Letras, 2017.

TOLSTÓI, Lev. **A morte de Ivan Ilitch**. 2a ed. Tradução de Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 2009.

UNAMUNO, Miguel de. **Como se faz uma novela**. 1a ed. Tradução de Lucas Piccinin Lazzaretti. Curitiba: Editora UFPR, 2016.

_____. **Névoa**. 1ª ed. Tradução de Fabiano Calixto. São Paulo: Ed. Estação Liberdade, 2012.

VAN GOGH, Vincent. **Cartas a Théo**. 1ª ed. Tradução de Pierre Ruprecht. Porto Alegre: L&PM, 2007.

VERNANT, Jean-Pierre**. Mito e pensamento entre os gregos**. 2a ed. Tradução de Haiganuch Sarian. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 1990.

_____. **As origens do pensamento grego**. 13a ed. Tradução de Ísis Borges B. da Fonseca. Rio de Janeiro: Ed. Difel., 2003.

VIAL, Marie-Paule (dir.). **Chaïm Soutine (1893-1943):** l'ordre du chaos. 1a ed. Paris: Ed. Musée de l'Orangerie, 2013.

VIRILIO, Paul. **A arte do motor**. 1a ed. Tradução de Paulo Roberto Pires. São Paulo: Ed. Estação Liberdade, 1996.

_____. **A velocidade de libertação**. 1ª ed. Tradução de Edmundo Cordeiro. Lisboa: Relógio d'Água, 2000.

_____. e LOTRINGER, Sylvere. **Guerra Pura:** A militarização do cotidiano. 1a ed. Tradução de Elza Miné e Laymert Garcia dos Santos. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1984.

_____. **O espaço crítico**. 2a ed. Tradução de Paulo Roberto Pires. São Paulo: Editora 34, 2014.

VOLTAIRE. **Cândido ou o otimismo**. 1a ed. Tradução de Samuel Titan Jr. São Paulo: Editora 34, 2013.

VON HOFMANNSTHAL, Hugo. **As palavras não são deste mundo**. 1ª ed. Tradução de Flávio Quintale. Belo Horizonte: Ayiné, 2017.

WAHL, Jean _____. **Traité de métaphysique**. 1ª ed. Paris: Payot, 1953.

WAHL, Jean. **Tableau de la philosophie française**. 1ª ed. Saint-Amand: Gallimard, 1972.

WATTS, Alan. **O espírito do zen**. 1a ed. Tradução de Murillo Nunes de Azevedo. Porto Alegre: Ed. L&PM, 2016.

WÖLFFLIN, Heinrich. **Conceitos fundamentais da história da arte:** O problema da evolução dos estilos na arte mais recente. 4ª ed. Tradução de João Azenha Jr.São Paulo: Martins Fontes, 2015.

WOOLF, Virginia. **A arte do romance**. 1a ed. Tradução de Denise Bottmann. Porto Alegre: Ed. L&PM, 2017.

WORMS, Frédéric. **Bergson ou os dois sentidos da vida**. 1ª ed. Tradução de Aristóteles Angheben Predebon. São Paulo: Editora Unifesp, 2011.

_____. e SOULEZ, Philippe. **Bergson:** Biographie. 1ª ed. Mesnil-sur-l'Estée: Éditions Flammarion, 1997.

_____. **Introduction à Bergson: L'âme et le corps**. 1ª ed. Paris: Hatier, 1992.