

O tempo musical da consciência: pensamento e invenção na filosofia de Henri Bergson

Izilda Johanson

Doutoranda em Filosofia na Universidade de São Paulo (USP)
e professora de filosofia da Facamp

O tempo musical da consciência: pensamento e invenção na filosofia de Henri Bergson

Em consonância com a arte de seu tempo, o esforço de criação, sob a perspectiva bergsoniana, se constitui em meio a uma elaboração material, corporal, relacionada, por sua vez, a uma construção musical. A noção bergsoniana de tempo musical como produção criadora diz respeito, assim, a um meio particular de conhecimento: a intuição. Ela se desdobra, no caso da arte, em obra e, na filosofia, em metafísica.

Palavras-chave: tempo, música, sugestão, pensamento, criação

Musical time of consciousness: thought and creation in Henri Bergson's philosophie

Bergson conceives artistic creation as a material process that involves the body of the artist and displays itself in a kind of continuum that is better understood in musical terms. Thus, what the philosopher terms intuition displays itself in the work of art as well as in its conceptual analogue, metaphysics.

Key words: art, creation, consciousness, time, intuition

I.

Muitos escritores – poetas em especial – preferem deixar compreendido que compõem sob uma espécie superior de frenesi – uma intuição extasiante – e realmente haveriam de estremecer ao deixar que o público espreitasse, por detrás da cena, as elaborações e vacilações do pensamento bruto, as proposições verdadeiras que só aparecem no último momento, as inúmeras visões que não chegam à maturidade nem à plena clareza, as proposições plenamente amadurecidas abandonadas em desespero como injustáveis, as escolhas e rejeições cautelosas, as penosas rasuras e intercalações; em uma palavra: as rodas e pinos, os aparelhos dos cenários, as escadas e os alçapões, as penas de pavão, a tinta vermelha e o retalho preto, os quais, em noventa e nove por cento dos casos, constituem as propriedades da *histrio* literária. (Poe 5, p. 551)

A idéia de criação, sobretudo em arte, é freqüentemente associada à espontaneidade – um “deixar-se levar” pela capacidade de sentir, perceber e, depois, imaginar, inventar, a partir de determinado estímulo externo ou interno. Avançando nessa idéia – e mesmo tendo em conta a revelação do artista moderno, que desnuda a si próprio —, talvez encontremos ainda que a potência criativa seja inversamente proporcional ao esforço de elaboração da obra que dele resulta: quanto mais imbuído em sua visão ou percepção especial, menos esforço despenderá o espírito criador; de modo inverso, onde mais houver contato material, trabalho, resolução de problemas, fabricação enfim, menos a intuição incidirá.

Será que é mesmo assim? O que pode pretender o poeta-ferramenteiro? Seu trabalho, como em E. A. Poe, dirige-se antes de tudo

à produção de um *efeito*. O poeta diz que prefere começar com a escolha de um *efeito* – sem jamais perder de vista a “originalidade”, a “fonte de interesse acessível” ao artista –, “*efeitos* ou *impressões* mais apropriados à ocasião, aqueles aos quais o coração, o intelecto, ou, de um modo mais geral, a alma esteja mais propensa” (Poe 5, pp. 550 e ss). “Cada ação que mereça ser assim chamada deve ser estudada profundamente até que o nó seja desfeito; somente tendo sempre presente o desfecho é que se pode dar à ação um caráter consistente”. Tal efeito – nesse caso, menos uma conseqüência secundária do que o próprio núcleo do processo criador, e justamente em virtude disso – está relacionado, assim, a uma certa *tensão* que será diretriz da ação em face de um sistema complexo de representações em vias de ocupar o intelecto. Em oposição ao esforço intelectual, que está relacionado à *tensão*, há a alternativa de uma atitude de relaxamento em face desse mesmo sistema representacional. Bergson, especialmente em *L'effort intellectuel*, nos mostra por que esse ato criador, produtor de efeitos ou impressões, está relacionado a uma tensão e a um esforço, e não a um relaxamento ou simples “deixar-se levar” do espírito. Ele explica, ainda, que esse esforço diz respeito a uma atividade intelectual, que não se destaca de uma ação concreta, “fabricante”, sobre a qual a própria matéria a ser trabalhada exerce também influência.

Uma ação pode ser direcionada por uma atividade intelectual na qual os elementos representacionais se organizam segundo as regras de um jogo relacional do qual eles já participam. Isso seria o que, em Bergson, entendemos por *reprodução*. Num extremo oposto, há a possibilidade de uma atividade de invenção ou criação na qual as representações se organizam em torno de uma fonte indeterminada de formas e relações, as quais se configuram à medida que se realizam como produto dessa mesma ação. Repetição e imprevisibilidade encontram-se, pois, cada qual a sua vez, na base geradora de toda atividade produtora, a qual demandará um esforço maior na medida em que a imprevisibilidade ditar as regras e os procedimentos para sua realização. Para reproduzir o que já existe, ao contrário, é preciso

apenas deixar-se levar, seja pelo hábito, por uma atitude mecânica ou pela tendência (a reproduzir) da própria natureza. Nesse caso, e em se tratando da atividade da escrita,

o espírito labora a frio, combinando idéias entre si, há muito vazadas em palavras, que a sociedade lhe entrega em estado sólido. No outro, parece que os materiais fornecidos pela inteligência entram previamente em fusão, e que se solidificam em seguida de novo em idéias agora nutridas pelo próprio espírito: se essas idéias acham palavras preexistentes para as exprimir, isso constitui para cada uma o efeito da boa-sorte inesperada; e, na verdade, sempre foi preciso ajudar o acaso e forçar o sentido da palavra para que se modelasse o pensamento. O esforço agora é doloroso, e o resultado aleatório, mas é somente então que o espírito se sente ou se crê criador (Bergson I, DS, p. 1014)

É, pois, no próprio produto da ação, levando-se em conta as reações interiores e a *forma* que ele realiza, que encontramos tudo o que é necessário para distinguir “o pensamento que se deixa viver” daquele que “se concentra e faz esforço”. No caso de uma invenção ou criação, a ação é direcionada por uma tensão e não por um relaxamento, em virtude de a atividade estar vinculada à promoção de um tipo particular de experiência, a da novidade – originalidade que, por princípio, não se encaixa nos moldes dados pelas experiências já vividas. Criar exige, então, um trabalho intelectual intenso, voltado à subversão do sistema representacional ordinário e habitual em proveito da melhor adequação entre uma origem e seu destino. Para retomar Poe, o *efeito* ao qual o espírito estaria mais propenso e que o poeta tem todo o tempo em vista não deve ser senão a determinação de uma moldura possível (dentre uma infinidade de outras igualmente possíveis) e, portanto, de uma unidade para uma individualidade em vias de se constituir – no caso, a obra.

Criar imaginativamente é resolver um problema, ressalta Bergson citando M. Ribot. E acrescenta: “Ora, como resolver um problema de

outra maneira que não o supondo solucionado?” (Bergson 1, ES, pp. 946-7). Bergson faz referência menos a uma síntese de representações situadas num mesmo plano de consciência (o puramente abstrato) do que ao movimento pelo qual uma representação simples (pura abstração) se desenvolve em imagens (algo concreto, efetivo). Com isso, Bergson introduz a noção de *esquema dinâmico* nas condições de gênese e de inteligibilidade do real-fenomenal: da percepção primordial à realização efetiva, a ação criadora deverá ser mediada por um movimento constante de transformações – sugeridas pelo objeto percebido – das relações abstratas entre si em imagens concretas, capazes de recobrir esse objeto percebido. Seja reprodução, invenção ou criação, todo processo de realização (passagem do abstrato para o concreto) é mediado pela ação esquemática; segundo Bergson, trata-se de “uma atitude intelectual destinada tanto a preparar a chegada de uma certa imagem precisa (como em relação à memória) quanto a organizar um jogo mais ou menos prolongado entre imagens concretas capazes de nele se inserirem” (Bergson 1, ES, p. 957). Contudo, é no esforço de invenção que encontramos as formas mais altas de esforço intelectual. A imprevisibilidade seria responsável pela tensão, pelo “nó”, pela “hesitação toda especial na qual se encontra a característica do esforço”, tensão que apenas uma ação verdadeiramente livre pode em alguma medida resolver; afinal, a experiência de produção, nesse caso, deve estar relacionada não a uma descrição de relações formais pré-existentes, mas à constituição de relações novas e atuais, originalmente correspondentes, isto é, correspondentes à organização da própria experiência do devir¹. O *esquema* seria, então, algo próximo dessa “solução suposta”, mas não prévia,

¹ “À medida que o inventor realiza os detalhes de sua máquina, ele renuncia a uma parte daquilo que ele queria obter, ou ele obtém outra coisa. Da mesma maneira, os personagens criados pelo romancista e pelo poeta reagem à idéia ou sentimento que estão destinados a exprimir. Aí está, sobretudo, a parte do imprevisto; ela está, pode-se dizer, no movimento pelo qual a imagem se volta para o esquema para modificá-lo ou fazê-lo desaparecer” (Bergson 1, ES, p. 948).

e em nada comparável a uma idéia preconcebida ou preexistente. O esquematismo bergsoniano relaciona-se à idéia de uma imanência total da forma em suas realizações graduais, forma que não tem nem conteúdo próprio nem realidade independente. Escapa, assim, à antinomia tradicional do Uno e do Múltiplo, uma vez que só pode ser pensado num contexto antiplatônico em que o molde do ser puro e estático dá lugar à individuação do próprio tipo.

Se a ação criadora consiste basicamente na transformação da matéria com vistas a um fim – um *efeito*, como vimos –, a relação existente entre a idealização e a produção de uma obra é, antes de tudo, uma relação de identidade, pois a composição é um “processo de maturação”, algo que se dá num tempo real, numa temporalidade que é essencialmente mudança, movimento contínuo, em que perceber e produzir – ou, se se quiser, em que o problema e sua solução – só podem se realizar num gesto único. O exemplo que o próprio Bergson nos oferece a respeito do esforço corporal realizado para aprender um movimento complexo de dança pode bem nos ajudar a compreender melhor sua noção de esquema dinâmico e, a partir dele, a natureza da ação verdadeiramente criadora.

Para realizar um movimento complexo de dança, nos diz Bergson, começamos por percebê-lo. Para aprendê-lo, começamos por ver dançar. Em seguida, é preciso memorizar o movimento e executá-lo, ou seja, dar aos nossos olhos uma “impressão semelhante” àquela que nossa memória guardou. Mas o que nossa memória poderia guardar, num primeiro momento? Não se pode dizer que seja uma impressão nítida e definitiva do movimento visto, pois isso implicaria considerar que não há movimento a aprender e que, na verdade, já vemos bem a dança mesmo desconhecendo-a completamente: “ora, é evidente que, se para aprender essa dança, é preciso que se comece por ver sua execução, inversamente não a vemos bem, em seus detalhes e mesmo em seu conjunto, senão quando já temos algum hábito de dançar” (Bergson 1, ES, p. 950). A imagem definitiva – a dança plenamente aprendida – não deverá ser, então, a primeira

imagem da qual iremos nos servir; esta deverá sofrer variações, tornar-se progressivamente mais precisa ao longo do aprendizado que ela própria está encarregada de dirigir.

Essa imagem não seria puramente visual, como ressalta Bergson; trata-se de uma imagem também motriz, uma vez que diz respeito a uma evolução. E o que poderia ser uma imagem parcialmente visual, parcialmente motriz – ou melhor, visual e motriz ao mesmo tempo? Algo muito próximo daquilo que Bergson chama de *esquema*: uma indicação de configuração, que aproxima as lembranças adquiridas da imagem em formação e vice-versa; ou, em termos mais precisos, um “desenho de *relações*, sobretudo temporais, entre as partes sucessivas do movimento a ser executado”. A amplitude desse vai-e-volta entre o esquema e a imagem está diretamente relacionada à intensidade do esforço despendido para realizar o movimento. Saber dançar, nesse caso, significa obter de nosso corpo os movimentos sucessivos correspondentes ao modelo que o esquema, supostamente completo, propõe. “Essas lembranças de sensações motrizes, à medida que se revifam, convertem-se em sensações motrizes reais e, conseqüentemente, em movimentos executados” (Bergson I, ES, p. 951).

Para que o esquema seja recoberto pelas sensações motrizes correspondentes à dança, é necessário que haja uma variedade de imagens motoras parciais à disposição, e que elas, juntas, o preencham plenamente. Assim, para que se contraia o hábito do movimento novo e complexo de dança, é preciso que já se tenha o hábito dos movimentos elementares dos quais a dança se compõe. “Refundir” novas combinações de movimentos elementares significa, pois, criar um movimento novo, aprendê-lo inteiramente. A dificuldade, agora, está em que a experiência já vivida ou o hábito dos movimentos elementares essenciais à composição do movimento novo estão ligados a outras combinações, que compõem outros movimentos mais ou menos complexos, mas que não têm qualquer relação ou proximidade com aquele que se pretende realizar; ao contrário, podem até ser antagônicos. Em uma valsa – e é à valsa que Bergson se refere em

seu texto –, “o hábito de andar, por exemplo, contraria a tentativa de dançar”. Ou seja, o hábito adquirido de movimentar-se desta ou daquela maneira, em função desta ou daquela necessidade, transforma-se num verdadeiro empecilho para a realização dos passos de valsa. O esquema seria, nesse sentido, uma abertura de caminho, um contorno sugestivo para a nova forma, a nova moldura para a experiência da nova dança.

Essa necessidade de o esquema conduzir gradualmente as imagens múltiplas elementares a um novo *modus vivendi* caracteriza-se por um “atraso” na realização do movimento. Trata-se de um “atraso *sui generis*, feito de tentativas, de ensaios mais ou menos frutíferos de adaptação de imagens ao esquema e do esquema às imagens”, no qual o sentimento de esforço pode ser mais bem expresso. Seja numa evolução corporal, seja numa evolução intelectual, “quando muitas imagens diferentes estão em jogo, é porque nenhuma delas satisfaz inteiramente às condições do esquema”; com isso, o esquema precisa modificar-se por si mesmo para obter o desenvolvimento em imagens. “Em parte alguma esse jogo é tão visível quanto no esforço de invenção.” Nele há um sentimento nítido de uma *forma* em organização, uma *forma* variável (não fixa nem predeterminada), porém anterior (e não preexistente) aos elementos que devem se organizar; há ainda uma concorrência entre esses elementos que devem melhor se adaptar à sugestão do esquema; por fim, há um equilíbrio – no caso de a criação se realizar –, que significa a adaptação recíproca entre *forma* e *matéria*. “Assim é para o *esforço de invenção*, tomado em alguns segundos ou que exija anos” (Bergson ES, pp. 952-3). Ele é, sobretudo, um processo de maturação, evolução, realização material, construção, elaboração temporal. Temporalidade essencialmente musical.

II.

A arte do escritor é semelhante à arte do músico; mas não acreditamos que a música de que se trata aqui seja dirigida simplesmente ao ouvido, como se imagina ordinariamente. Um ouvido estrangeiro, por

mais habituado que esteja à música, não fará diferença entre a prosa francesa que achamos musical e a que não o é, entre o que está perfeitamente escrito em francês e o que está apenas de modo aproximado: prova evidente de que se trata de coisa totalmente diferente de uma harmonia material de sons. Na realidade, a arte do escritor consiste sobretudo em nos fazer esquecer que ele emprega palavras. A harmonia que ele busca é uma certa correspondência entre as idas e vindas de seu espírito e as de seu discurso [...]. O ritmo da palavra não tem, pois, outro objetivo além de reproduzir o ritmo do pensamento; e o que pode ser o ritmo do pensamento senão aquele de movimentos nascentes, apenas conscientes, que o acompanham? (Bergson I, ES, p. 849)

A ligação dos elementos no tempo: é essa a música que soa ao ouvido do criador. Uma música não só para os ouvidos, mas de e para todos os sentidos – uma imagem sonora que, à semelhança de uma música propriamente dita, que liga as notas e seus sons numa melodia, constitui-se numa espécie de ligação interior dos elementos envolvidos entre si e, ao mesmo tempo, nos meios pelos quais esses elementos darão forma à unidade criada. Pode-se dizer que, da perspectiva bergsoniana, as leis da música revelam em alguma medida o desenrolar do pensamento, o qual não se reduz a uma racionalidade estrita, mas alcança a dimensão especificamente humana da temporalidade da consciência. A música nos dá o próprio tempo, pois é origem, emoção original, realidade do puro devir; ao mesmo tempo, nos dá os meios pelos quais apreendemos essa realidade essencialmente temporal.

O que torna a música paradigmática para o bergsonismo é, sobretudo, o seu caráter sugestivo. Sugestão se opõe, aqui, a representação. Nesse ponto em especial, é a música que aproxima Bergson das artes de seu tempo. É o que acontece, por exemplo, em relação à música de Debussy, ou “música da duração”, nas palavras do filósofo. Um dos aspectos originais desse artista que talvez mais o aproximem da filosofia bergsoniana – e que mais nos interessa ressaltar – é o modo de composição com que trouxe à tona uma nova concepção

de temporalidade narrativa, “em que a descoberta de acontecimentos sonoros, ou de segmentos mais antigos, obriga a uma constante atenção, formulada por uma *consciência participante*” (Kremer 4, p. 80). Em termos gerais, ao contrário dos músicos que o antecederam de perto (clássicos e românticos), que escolhiam um tema específico e o desenvolviam no decorrer da peça, Debussy perseguia “intenções musicais” feitas sobretudo de materiais sonoros – timbres variados, escalas, gamas de tons – que poderiam aparecer e desaparecer sem buscar qualquer desenvolvimento, ou poderiam hesitar e se voltar algumas vezes sobre si mesmos antes mesmo de se desenvolverem. Com isso, o tema ou a idéia principal da obra passava a ter duração efêmera, isto é, um desenvolvimento não linear ao longo do discurso musical – discurso não linear, contudo expressivo e, dada sua imprevisibilidade, impróprio a uma elaboração lógica à maneira ortodoxa. “Em Debussy, a música é um afeto imaterial como que encarregado de penetrar no eu interior daquele que o escuta. A hipnose advém por meio de um simples esquema sonoro” (Kremer 4, p. 62).

Para Bergson, os processos artísticos possuem, ainda que sob uma forma mais sutil, mais “espiritualizada”, as características dos processos pelos quais normalmente se obtém o estado de hipnose. A arte precisa primeiramente nos desligar de nossos hábitos perceptivos, pois estes, como vimos, são um verdadeiro empecilho para a percepção de uma novidade, de uma originalidade. Esta, por sua vez, não nos pode ser dada, mas unicamente recriada em nós a partir de um esforço próprio que tem como ponto de partida uma imagem não plenamente definida, um efeito, um contorno enfim, sugestivo. Como numa composição de Debussy, na música, declara nosso filósofo

o ritmo e o compasso suspendem a circulação normal das nossas sensações e idéias, fazendo oscilar a nossa atenção entre pontos fixos [...] Se os sons musicais agem mais poderosamente sobre nós do que os da

natureza, é porque a natureza se limita a exprimir sentimentos, ao passo que a música no-los sugere. (Bergson 1, DI, p. 14)

É próprio de uma arte particularmente sugestiva imprimir sentimentos, muito mais do que expressá-los, representá-los por meio de sons ou palavras. É sugestiva a arte que, ao se expressar, visa imprimir: um processo antes de tudo, processo de auto-realização para uma consciência participativa, movimento de organização interna que, no caso do escritor, “consiste sobretudo em nos fazer esquecer que emprega palavras”, e por meio do qual o artista, à semelhança do músico, “busca certa correspondência entre as idas e vindas de seu espírito e de seu discurso”.

É de fundamental importância apontar a pertinência histórica da compreensão musical bergsoniana, sobretudo porque, como sublinha o próprio Bergson, esta se origina menos de uma hipótese do que de uma experiência. Contudo, não se pode deixar de ressaltar a especificidade dessa compreensão musical do ponto de vista epistemológico: no plano teórico, Bergson procura dissociar a música como fato histórico da música como fenômeno temporal universal (cf. Capogreco 2), visando lançar a discussão ao âmago da questão do impulso criador. Nas artes particulares, é verdade, mas não só ali²:

Criação significa emoção. Não se trata somente da literatura e da arte. Sabemos o que uma descoberta científica implica de concentração e de esforço. O gênio foi definido como longa paciência. [...] É [a emoção] que impele a inteligência para frente, apesar dos obstáculos. É ela sobretudo que vivifica, ou antes, que vitaliza, os elementos intelectuais

² Nesse sentido, não se pode dizer que Bergson tenha uma “filosofia da música” propriamente dita – do mesmo modo que, embora se reporte a todo momento de sua obra à dança, à literatura, ao teatro, também não tem uma “filosofia da arte” propriamente dita. Bergson tem uma metafísica que, por sua própria natureza, não poderia prescindir de uma estética ou filosofia da arte.

com os quais fará corpo; junta a todo o momento o que se poderá organizar com eles, e obtém finalmente do enunciado do problema que ele se expanda em solução. (Bergson 1 DS, p. 1013)³

Assim, entende-se que o processo do conhecimento é, ao fim e ao cabo, um processo de criação que, para Bergson, não se esgota nos mecanismos racionais superficiais (os quais não podem explicar a si próprios, isto é, são em si mesmos desprovidos de significação). A música, entendida então como produção intencional do tempo, dá sentido à atividade intelectual humana, uma vez que remonta, intrinsecamente, à sua gênese e à sua própria inteligibilidade, em seus diversos graus de complexidade.

Em meio a essa reflexão, não é só a concepção de arte de Bergson que está em pauta, mas também, e principalmente, a sua própria concepção de filosofia. A ação criadora deve estar na base de todo conhecimento⁴. Isso não significa negar pura e simplesmente a racionalidade operante do indivíduo, tampouco retomar o tema da criação pelo outro extremo, de um ocultismo ou intuicionismo místico. A música, em Bergson, coincide com o fenômeno da temporalidade, que é duracional, ao mesmo tempo em que situa o plano metodológico de acesso a ela; afasta a investigação da esfera mística e, ao mesmo tempo, das armadilhas de um racionalismo estreito, fazendo-a se erguer sobre o plano da experiência efetiva.

³ Tal emoção diz respeito não à sensação física e seu equivalente psicológico. A emoção criadora em nada se assemelha à emoção comum, isto é, às afecções resultantes de sensações e de associações de idéias. Diz respeito, antes, ao contato com a pura temporalidade, que é duração, com a evolução do pensamento em harmonia com o próprio movimento propulsor da vida.

⁴ Frequentemente “sucumbimos à ilusão de que o principal é discorrer sobre as coisas e que as conhecemos suficientemente quando sabemos falar delas. Mas só se compreende, só se conhece o que se pode em alguma medida reinventar” (Bergson 1, PM, p. 1327).

III.

Repudiamos, pois, a facilidade. Recomendamos uma certa maneira difícil de pensar. Prezamos acima de tudo o esforço. Como alguns puderam se enganar? Não diremos nada dos que queriam que nossa “intuição” fosse instinto ou sentimento. Nenhuma linha do que escrevemos se presta a tal interpretação. Em tudo o que escrevemos há a afirmação contrária: nossa intuição é reflexão. [...] Tensão, concentração, tais são as palavras pelas quais caracterizamos um método que requer do espírito, para cada novo problema, um esforço inteiramente novo. (Bergson 1, PM, pp. 1328-9)

Vencer, primeiramente, a resistência da matéria – não no sentido de transcendê-la, mas, antes, de superar os velhos hábitos, ligados às necessidades ou às contingências da vida social e em torno dos quais essa matéria vem primeira e naturalmente associar-se. Ultrapassar as imagens e formas rígidas que se interpõem entre o indivíduo e sua consciência. Em favor de uma temporalidade – musical –, Bergson recusa a dimensão estática do pensamento e privilegia o contato, a experiência qualitativa que, a rigor, não pode ser transposta ou traduzida pela linguagem comum, tampouco pela linguagem conceitual.

Os conceitos são exteriores uns aos outros, como se fossem objetos no espaço. E têm a mesma estabilidade que os objetos, sobre cujo modelo foram criados. [...] são elementos mais leves, mais diáfanos, mais fáceis de manejar pela inteligência do que a imagem pura e simples das coisas concretas; com efeito, já não são a própria percepção das coisas, mas a representação do ato pelo qual a inteligência se fixa sobre elas. Já não são portanto imagens, mas símbolos. (Bergson 1, EC, p. 631)

A via de expressão filosófica, em Bergson, é a via musical. Isso a aproxima muito da literatura: aqui a arte da escrita e o discurso filosófico obedecem a um mesmo esquema expressivo, coincidente com

o esquema fundador da obra. Se a ação criadora é conhecimento, é imprescindível que o pensamento que o realiza seja criador.

Ecoa, assim, na filosofia bergsoniana, o consagrado verso de Verlaine: “de la musique avant toute chose”. Pois, ainda que se considere possível, a música não é para Bergson um meio de substituição pura e simples da fórmula escrita pela musical. A música é, antes, reveladora de uma individualidade, de uma singularidade, de uma interioridade em si mesma irredutível a uma racionalidade lógica e vazia. A duração não é um conceito ou uma idéia, uma construção abstrata; a realidade temporal não está nos instantâneos dados ao longo de um deslocamento, mas na própria mobilidade, que, por princípio, não pode ser dada, representada, dita, recomendada. A linguagem precisa fixar os elementos, e a representação de um movimento é justamente imobilidade. A apreensão do tempo só pode se dar de maneira temporal e, portanto, individual – em meio ao movimentar-se de uma consciência –, como percepção “polifônica” dos estados passados (memória) em vias de expansão e de desenvolvimento nos estados presentes. No caso da escrita, o escritor precisa jogar com os símbolos da linguagem, relacionando-os entre si no tempo, para que se interpenetrem e se desenvolvam a partir da sucessão dos acontecimentos, em vez de seguir a tendência espontânea da linguagem, que privilegia o encadeamento lógico e a exatidão, ou sucumbir à heteronomia de uma legislação formal e restritiva. É o movimento criador, impresso na forma criada, que o leitor deverá recuperar e, em certa medida, refazer por si próprio. Ele coincidirá com o estilo do escritor e, por meio deste, será levado a adotar uma certa posição, não habitual e ordinária, em relação ao que vê, ao que sente, ao que pensa.

Em termos bergsonianos, tanto para a filosofia quanto para a literatura o estilo não deve opor resistência, pois a virtude de uma obra está precisamente em colocar seu leitor em contato com a experiência que a promoveu, não propriamente com os símbolos que pretendiam representá-la. O ritmo desempenha, nesse sentido, um papel fundamental: é ele o responsável por permitir que o leitor

tome contato com o pensamento do escritor antes mesmo que as palavras venham dar à expressão “cor e nuance”. O ritmo, segundo Bergson, esboça o sentido da frase “verdadeiramente escrita” – daí a recomendação de que uma “leitura em voz alta” venha no início do aprendizado. Como professor no Collège de France, Bergson chegou a colocar em prática tal procedimento, como declara numa nota da Introdução a *La Pensée et le Mouvant*:

Nesta aula havíamos tomado como exemplo uma página ou duas do *Discurso do método*, e tentamos mostrar como as idas e vindas do pensamento de Descartes, cada uma com direção determinada, passam do espírito de Descartes para o nosso somente pelo efeito do ritmo, tal como a pontuação o indica, tal como indica sobretudo uma leitura correta em voz alta. (Bergson 1, PM, p. 1327)

Um bom leitor é, como mostra o mestre, um bom imitador – ou, em termos bergsonianos, um perfeito recriador. A leitura em voz alta desempenha, aqui, o papel da apreensão sintética do sentido por meio de uma estrutura rítmica que deve anteceder a análise semântica. Assim, o movimento que o espírito realiza durante a leitura de uma obra “verdadeiramente escrita” deverá ser, ao fim e ao cabo, um movimento na direção contrária à marcha habitual da inteligência, a partir da qual, ressalta Bergson, pensar consiste em ir dos conceitos às coisas, não o contrário. Assim como à literatura, à filosofia cabe inverter a marcha habitual do pensamento:

Ou não há filosofia possível e todo conhecimento das coisas é um conhecimento prático orientado pelas vantagens que podemos tirar delas, ou filosofar consiste em se colocar no próprio objeto por um esforço de intuição. [...] A análise opera sobre o imóvel, enquanto a intuição se coloca na mobilidade ou, o que é a mesma coisa, na duração. [...] Da intuição podemos passar à análise, mas não da análise à intuição. (Bergson 1, PM, pp. 1411-3)

Em Bergson, arte e filosofia caminham juntas. Comunicam-se, pois, na intuição, que é a base em comum. Contudo, em termos de realização, a intuição, em arte, é obra; em filosofia, é metafísica. Portanto, não é à linguagem conceitual que o filósofo deve primeiramente aderir e, ainda que recorra a imagens e metáforas, não é à maneira de um poeta ou romancista que desenvolve seu discurso. As imagens e metáforas, para o filósofo, possuem função distinta. Se, para o poeta, elas constituem o *efeito* que norteia a produção da obra, para o filósofo elas são muito mais *um meio* do qual ele não pode prescindir para alcançar o pensamento. Se, na linguagem, organiza-se um corpo sem o qual não há poesia ou romance, a fluidez do discurso filosófico é em certo sentido dispersão. No caso bergsoniano, o discurso depende fundamentalmente de uma diversificação no modo de expressão, ou melhor, de uma diversidade expressiva. Nessa filosofia, o movimento é contínuo; como diz Herch, o raciocínio deve ser religado pelas constatações empíricas (entenda-se conhecimentos científicos, experiência estética etc.), as constatações empíricas pelas metáforas, as metáforas por outros raciocínios ou por outras metáforas, e assim por diante. “Tal estilo deve ser fácil”, ao menos aparentemente, pois ele tem de promover o percurso em vez do objeto, impedindo a parada ou a acomodação do pensamento num ponto fixo. É preciso, enfim, que por meio dele abram-se os caminhos de um conhecimento que só pode ser autoconhecimento, isto é, que apenas a consciência própria pode completar, em si mesma, por meio de um esforço próprio. “A claridade, então, não será somente uma qualidade do estilo e um resultado, mas um meio de expressão” (Herch 3, p. 218).

É preciso que a metafísica ultrapasse os conceitos e os hábitos de pensamento que os promovem e nos quais eles se enraízam. Não se trata, insistimos, de negá-los, mas é preciso vencer tudo aquilo que oferece resistência ao pensamento. Não se trata mais de reproduzir os mecanismos de um pensamento constituído, remodelar suas formas e desenvolver novos arranjos para o que já existe, mas de

encontrar os verdadeiros problemas, isto é, de recolocá-los, ou ainda, de enunciá-los: “Enunciar um problema não é somente descobrir, é inventar. A descoberta relaciona-se ao que já existe, atual ou virtualmente; certamente ela viria cedo ou tarde. A invenção doa o ser ao que não era, ela poderia não vir jamais” (Bergson 1, PM, p. 1293). O pensamento só será plenamente compreendido no momento em que os obstáculos não lhe oferecerem mais resistência; em contrapartida, pode-se dizer que ele não pode se realizar senão como compreensão dessa superação – em certo sentido, como a audição de si próprio. Para que o espírito encontre o próprio espírito é preciso haver obstáculos, pois é por meio da resistência que este oferece que ele se dá a conhecer.

O pensamento que é apenas pensamento, a obra de arte que é apenas concebida, o poema apenas sonhado, não custam muito; é a realização material do poema em palavras, da concepção artística num quadro ou numa estátua que demandam esforço. O esforço é penoso, mas é também precioso, mais precioso do que a obra que resulta dele, porque graças a ele tiramos de nós mais do que tínhamos, elevamo-nos acima de nós mesmos. Ora, esse esforço não seria possível sem a matéria: pela resistência que ela opõe e pela docilidade a que podemos conduzi-la, ela é ao mesmo tempo obstáculo, instrumento e estímulo; ela experimenta nossa força, conserva-lhe a marca e provoca a intensificação. (Bergson 1, ES, pp. 831-2)

Assim como os momentos de pura liberdade, esses esforços da filosofia em favor do pensamento, essas inversões de movimento, são raros. Cedo ou tarde o pensamento busca a facilidade, deixa levar-se por sua tendência à reprodução; cedo ou tarde, como ressalta Thibaudet, nossas idéias pensarão por nós, e o corpo do pensamento será tomado pelo automatismo que ele próprio criou. Uma vigilância constante pode, contudo, diferenciar o reino dos hábitos, retardar o automatismo e manter o controle sobre essas idéias que tendem sempre a pensar por nós (Thibaudet 6, p. 177). “Esten-

der logicamente uma conclusão, aplicá-la a outros objetos sem ter realmente alargado o círculo de suas investigações, é uma inclinação natural do espírito humano, mas à qual é preciso não ceder nunca” (Bergson I, PM, 1330). A filosofia de Bergson “nem em seu fundo, nem em sua forma, pode ser concebida como um *monumentum aere perennius*”. Ela é antes um gênero, “do qual as diversas artes seriam as espécies”, como diz o filósofo; porém, na medida em que é objeto, ela se apaga e quer se apagar: “nunca nos empenhamos em escrever um livro”.

Bibliografia

1. BERGSON, H. *Oeuvres*. Paris: PUF, 1991.
 - . DS – *Les Deux Sources de la Moral et de la Religion*
 - . DI – *Essai sur les Données Immediates de la Conscience*
 - . EC – *L'Évolution Créatrice*
 - . ES – *L'Énergie Spirituel*
 - . PM – *La Pensée et le Mouvant*
2. CAPOGRECO, N. *Henri Bergson: esprit et langage*. Sprimont: Pierre Mardaga, 2001.
3. HERCH, J. *Henri Bergson – Essais et Témoignages*. Neuchatel: La Baconnière, 1943.
4. KREMER, J-F. *Les Préludes pour piano de Debussy en correspondance avec À la Recherche du Temps Perdu de Marcel Proust*. Paris: Kimé, 1996.
5. POE, E. A. “A Philosophy of Composition”. In *The Portable Edgar Allan Poe*, Nova York: Penguin, 1977.
6. THIBAUDET, A. *Le Bergsonisme*, vol. I e II, Paris: NRF, 1923.

