

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

FERNANDO DE LIMA SANTOS

**EXPERIÊNCIA MÍSTICA E CRIAÇÃO ARTÍSTICA: ASPECTOS DA
INTUIÇÃO NO PENSAMENTO DE HENRI BERGSON**

MARINGÁ

2023

UEM – FERNANDO DE LIMA SANTOS

EXPERIÊNCIA MÍSTICA E CRIAÇÃO ARTÍSTICA: ASPECTOS DA INTUIÇÃO NO PENSAMENTO DE HENRI BERGSON



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

FERNANDO DE LIMA SANTOS

**EXPERIÊNCIA MÍSTICA E CRIAÇÃO ARTÍSTICA: ASPECTOS DA
INTUIÇÃO NO PENSAMENTO DE HENRI BERGSON**

MARINGÁ

2023

Fernando de Lima Santos

**EXPERIÊNCIA MÍSTICA E CRIAÇÃO ARTÍSTICA: ASPECTOS DA
INTUIÇÃO NO PENSAMENTO DE HENRI BERGSON**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Estadual de Maringá, como condição parcial para a obtenção do grau de Mestre em Filosofia sob a orientação do Prof. Dr. Cristiano Perius.

Este exemplar corresponde à versão definitiva da dissertação defendida perante Banca Examinadora.

MARINGÁ

2023

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
(Biblioteca Central - UEM, Maringá - PR, Brasil)

S237e Santos, Fernando de Lima
Experiência mística e criação artística: aspectos da intuição no pensamento de Henri Bergson / Fernando de Lima Santos. -- Maringá, PR, 2023.
53 f.

Orientador: Prof. Dr. Cristiano Perius.
Coorientador: Prof. Dr. Fernando Meireles Monegalha Henriques.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual de Maringá, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Departamento de Filosofia, Programa de Pós-Graduação em Filosofia, 2023.

1. Bergson, Henri, 1859-1941. 2. Misticismo . 3. Arte. 4. Intuição. 5. Discursos filosóficos. I. Perius, Cristiano, orient. II. Henriques, Fernando Meireles Monegalha, coorient. III. Universidade Estadual de Maringá. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Departamento de Filosofia. Programa de Pós-Graduação em Filosofia. IV. Título.

CDD 23.ed. 194



Universidade Estadual de Maringá
Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes
Programa de Pós-Graduação em Filosofia

FERNANDO DE LIMA SANTOS

“EXPERIÊNCIA MÍSTICA E CRIAÇÃO ARTÍSTICA: ASPECTOS DA INTUIÇÃO NO PENSAMENTO DE HENRI BERGSON”

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Estadual de Maringá, como condição parcial para a obtenção do grau de *Mestre em Filosofia* sob a orientação do Prof. Dr. Cristiano Perius.

Este exemplar corresponde à versão definitiva da dissertação defendida perante a Banca Examinadora.

Aprovado em 14 de dezembro de 2023.

Banca Examinadora:



Prof. Dr. Cristiano Perius
Presidente

Prof. Dr. Fernando Meireles Monegalha Henriques
Membro Externo – UFAL

Prof. Dr. William Davidans Sversutti
Membro Interno – PGF/UEM

Dedicatória

Ao Mestre com Carinho

O rebento do movimento
do mestrado
na estrada
do conhecimento
me faz consciente
da ignorância.

O pensar do trilhar
a passo lento
conquistar a fragrância
do perfume
e antídoto
para toda relutância
e persistência
de todo desconhecimento.

Em tempos onde
o raciocinar
virou cimento,
sem interpretar
a fala, o texto, os fatos
e distorcer
os acontecimentos,
sigo na certeza
da dúvida
grave e grávida
de discernimento.

Agradecimentos

Agradeço ao meu orientador, Professor Dr. Cristiano Perius, pela orientação, pelo tempo em que dedicou às correções e revisão do texto, pelo encorajamento e paciência, sem os quais esta dissertação não teria sido possível.

Minha gratidão também aos membros da banca examinadora, pelos apontamentos, encaminhamentos e sugestões que fizeram este trabalho acontecer.

O conhecimento ou a intuição do fim de todas as coisas deram-me a coragem de procurar novas formas de expressão. Não tentei mais impor o meu próprio ponto de vista, mas submetia-me ao fluir dos pensamentos.

(Carl Gustav Jung)

Resumo

Esta pesquisa explora a crítica de Bergson ao tempo espacializado a partir da diferença entre exterioridade e interioridade, caracterizadas respectivamente pela apreensão via linguagem e via intuição. A criação artística constitui-se um caminho privilegiado para a compreensão da intuição, embora inapreensível pela via conceitual. Para compreender o conteúdo da intuição estética, comparamos a arte com outras formas de expressão, a saber, a experiência mística. A partir deste contraponto, fica mais claro o aporte da arte como expressão da intuição. Mediante da imagem artística é possível, mais do que pela via linguística, o contato imediato com a duração, apreendida por um ato de coincidência ou de simpatia. A ação livre é resultado de um contato com a vida em seu teor absoluto ou metafísico. Dispensando os símbolos, a manifestação artística visa exprimir o inexprimível.

Palavras-chave: Intuição, Duração, Interioridade, Experiência Mística, Misticismo, Arte.

Abstract

This research aims at Bergson's critique of spatialized time based on the difference between exteriority and interiority, characterized respectively by apprehension via language and via intuition. Artistic creation constitutes a privileged path to understanding intuition, although it is inapprehensible through conceptual means. To understand the content of aesthetic intuition, we compare art with other forms of expression, namely, mystical experience. From this counterpoint, the contribution of art as an expression of intuition becomes clearer. Through the artistic image, more than through linguistic means, immediate contact with duration is possible, grasped by an act of coincidence or sympathy. Free action is the result of contact with life in its absolute or metaphysical content. Dispensing with symbols, artistic expression aims to express the inexpressible.

Keywords: Intuition, Duration, Interiority, Mystical Experience, Mysticism, Art.

Résumé

Cette recherche vise la critique bergsonienne du temps spatialisé fondée sur la différence entre extériorité et intériorité, caractérisées respectivement par l'appréhension via le langage et via l'intuition. La création artistique constitue une voie privilégiée pour comprendre l'intuition, même si elle est inappréhensible par des moyens conceptuels. Pour comprendre le contenu de l'intuition esthétique, nous comparons l'art avec d'autres formes d'expression, à savoir l'expérience mystique. De ce contrepoint, l'apport de l'art en tant qu'expression de l'intuition devient plus clair. Par l'image artistique, plus que par les moyens linguistiques, un contact immédiat avec la durée est possible, saisi par un acte de coïncidence ou de sympathie. L'action libre est le résultat du contact avec la vie dans son contenu absolu ou métaphysique. S'affranchissant des symboles, l'expression artistique vise à exprimer l'inexprimable.

Mots clés: Intuition, Durée, Intériorité, Expérience mystique, Mysticisme, Art.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	14
Capítulo 1 – DURAÇÃO, TEMPORALIDADE, INTUIÇÃO E CRIAÇÃO ARTÍSTICA EM BERGSON.....	16
1.1 Percepção.....	19
1.2 Ritmo, fabricação, produção artística.....	23
1.3 Artes poéticas e discurso filosófico.....	26
1.4 Metáfora do véu.....	28
1.5 Duração e arte.....	29
1.6 Criação, interioridade e tempo.....	31
Capítulo 2 – EXPERIÊNCIA MÍSTICA, ARTE E LINGUAGEM.....	37
2.1 Anterioridade mística, graus da duração, verdadeiro misticismo.....	37
2.2 Filosofia como alegria, temporalidade e subjetividade; misticismo e intuição.....	39
CONCLUSÃO.....	50
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	52

INTRODUÇÃO

Uma vez que a filosofia de Bergson é vasta, tratando de muitos temas (moral, religião, liberdade, corpo, alma, consciência, memória), vamos considerar aspectos do misticismo e da linguagem artística relacionados com a intuição. Nosso itinerário de pesquisa sobre os conceitos de Bergson dirigem-se para as seguintes questões: em que medida a intuição, o retorno ao imediato, ao apreendido de dentro como ato de *simpatia*, relaciona-se com a obra de arte? A imagem artística é apta à apreensão interna, sem mediação conceitual? Bergson defende a arte como porta-voz da intuição intelectual, isto é, a coincidência entre o sujeito e o objeto? A arte é um instrumento de conhecimento ontológico, ou seja, contato com o ser ou com o absoluto?

Para responder a estas questões, utilizaremos as seguintes obras de Bergson: *A Evolução Criadora*; *O pensamento e o movente*; *Cartas, conferências e outros escritos*; *As duas fontes da moral e da religião*, juntamente com os comentadores Franklin Leopoldo e Silva, Izilda Johanson e Catarina Rochamonte.

No escopo desta pesquisa, os conceitos mais importantes que analisaremos são o de intuição, experiência mística, duração e interioridade - em razão de se constituírem como centrais ao debate sobre a expressão artística. Outros conceitos que analisaremos, relacionados aos primeiros, são: criação, percepção, ritmo, artes poéticas, discurso filosófico, expressão, metáfora, linguagem intuitiva e misticismo. Trata-se, evidentemente, menos de uma explanação completa sobre o sentido que cada um destes conceitos pode adquirir de forma isolada, mas do movimento que coloca um em relação ao outro. Este movimento é importante, pois é através dele que aparece de maneira clara o papel da arte como recurso privilegiado à expressão do inefável no pensamento de Bergson.

Em síntese, todas as perguntas iniciais que fizemos se resumem à seguinte: em que medida a questão artística é relevante? Ora, esta pergunta coloca a arte como via de acesso privilegiado à experiência da intuição. Para responder a esta questão, precisamos percorrer certo percurso de pensamento, onde aparecem outras indagações relevantes: Como apreender o inapreensível? A arte é um paradoxo?

Ora, o exercício intuitivo é um movimento de simpatia, no sentido de pôr-se no lugar do outro (ou de algo) para que eu possa coincidir com ele em sua interioridade. Em meio a este paradoxo, a saber, a expressão do inexprimível, o artista faz a obra. O fazer artístico é uma

atividade especial, com características próprias, possuindo a capacidade privilegiada de penetrar no absoluto. O absoluto é a imagem metafísica de compreensão do incompreensível. Este estudo visa compreender de que maneira esta impossibilidade é possível, dizendo não apenas que ela é possível, mas, como. Em outras palavras, é fazendo, ou seja, no ato de fazer, que se dá a realização de um caminho que só é apreendido no interior de um processo que não está dado *a priori*, mas que demanda trabalho, ação produtiva e imaginação criadora.

Capítulo 1 – DURAÇÃO, TEMPORALIDADE, INTUIÇÃO E CRIAÇÃO ARTÍSTICA EM BERGSON

Em *A Evolução Criadora*, Bergson afirma: “Minha memória está aí, empurrando algo desse passado para dentro desse presente. Meu estado de alma, avançando pela estrada do tempo, infla-se continuamente com a duração que ele vai juntando; por assim dizer, faz bola de neve consigo mesmo¹”. O conceito mais importante que a citação nos apresenta é o de duração. Franklin Leopoldo e Siva dirá que a duração, no pensamento bergsoniano, pode ser considerada “o centro de sua doutrina”. Ora, a duração é contínua, está em constante movimento, devir (estado que Bergson chamará de tempo), escoamento perpétuo. O tempo é intuído e a duração seria a própria intuição do tempo. A intuição apreende a duração que, por sua vez, já pressupõe a intuição. Em outras palavras, a intuição é uma forma de perceber a duração pressuposta em si mesma. Isso quer dizer que, ao intuir, intuímos nossa própria duração. De acordo com Franklin Leopoldo, o tempo é *sucessão*, sendo sua essência caracterizada pelo fluxo (ato de fluir sem cessar sequer um instante). O tempo constitui a mobilidade constante. Não é um estado da matéria, não é um lugar, não é um momento. É um movimento contínuo de transformação incessante. O contato com o ser deve levar em conta este movimento.

Ora, Bergson é um filósofo que considerou a possibilidade do acesso à coisa em si. Por via da intuição, fazemos contato com o absoluto. Segundo o filósofo:

Decorre daí que um absoluto só poderia ser dado numa *intuição*, enquanto todo o restante é objeto de *análise*. Chamamos aqui intuição à *simpatia* pela qual nos transportamos para o interior de um objeto para coincidir com o que ele tem de único e, conseqüentemente, de inexprimível (Bergson, 1979, p. 11-12).²

O caminho da intuição encontra-se no âmbito da metafísica. A metafísica, segundo Bergson, é a ciência que pretende dispensar os símbolos. E isso não quer dizer que a intuição está inserida nela, mas o oposto: a metafísica é que faz parte da intuição, precisando transcender os

¹ BERGSON, Henri. *A evolução criadora*. Tradução: Bento Prado Neto. São Paulo: Folha de São Paulo, 2015. p. 11-12.

² BERGSON, Henri. *Cartas, conferências e outros escritos*. Tradução: Franklin Leopoldo e Silva e Nathanael Caxeiro. [S. l.]: Abril cultural, 1979. p. 14 [Col. Os pensadores].

conceitos simples, dados pelo senso comum. A obra de arte será a via ou o caminho de acesso ao absoluto, já que ela própria está intrinsecamente conectada à intuição.

Assim a obra de arte reflete o mundo e ao mesmo tempo cria um mundo. Essa relação entre reflexão e criação é reveladora da índole da criação artística. Esta índole aparece em Bergson de maneira mais clara quando o filósofo compara a intuição como instrumento da arte e como instrumento da filosofia (Silva, 1994, p. 323).³

A partir desta citação podemos diferenciar o uso da intuição na arte e na filosofia. Enquanto a intuição em filosofia é a metafísica, a intuição em arte é a obra. O que isso significa? Para responder a esta pergunta, precisaremos visar o significado do conceito de metafísica em Bergson e a crítica que ele faz desta noção tal como é posta pela filosofia tradicional. Ora, a filosofia tradicional desconsidera a duração ao delegar a inteligência como a faculdade responsável pelo entendimento da natureza:

Assinala Bergson, se interrompêssemos o rumo natural no conhecimento que recorre primeiramente à inteligência, isto é, se depois de “dispensarmos os serviços da inteligência” começássemos a buscar nosso objeto recorrendo primeiramente à intuição, alguma coisa do que a inteligência não é capaz de apreender nos será acessível. O acesso a essa realidade puramente qualitativa, que é duração, que é a própria mudança em ato, depende, pois, de uma intuição, dessa percepção mais alargada, expandida (Johanson, 2005, p. 323).⁴

Nesta citação, Izilda Johanson atenta para a fragilidade da inteligência no que diz respeito ao conhecimento da realidade. A inteligência é limitada em relação à realidade, pois não captura o movimento. O que ela (inteligência) alcança é um real que é mensurado e especializado, ou seja, limitado a índices objetivos. Por outro lado, a intuição nos daria outra via de acesso à realidade, mostrando que ela é duração, isto é, puro movimento.

A inteligência, a razão, o conhecimento e a própria linguagem conceitual se encontram no lado oposto da intuição. Para Bergson, a linguagem representa um ponto de vista sobre a realidade por conhecer algo apenas relativamente de acordo com seu movimento no espaço,

³ SILVA, Leopoldo Franklin e. **Bergson, intuição e discurso filosófico**. Coleção Filosofia. São Paulo: Edições Loyola, 1994. p. 323.

⁴ JOHANSON, Izilda. **Arte e intuição**: a questão estética em Bergson. São Paulo: FAPESP, 2005. p. 34.

movimento este apreendido sempre do exterior, ou seja, fora do objeto em si mesmo, uma vez que é representado de forma abstrata.

Diante da perspectiva de um conhecimento integral da realidade, ainda que o papel da inteligência esteja assegurado, a proposição de uma apreensão imediata conduz inevitavelmente à pergunta sobre o que nos faria crer nessa possibilidade de buscar, por meio de uma outra percepção, esse objeto do nosso desinteresse, essa face oculta da realidade a que nosso entendimento e nossa percepção comum não tem acesso (.....).⁵

De acordo com esta citação, o significado de intuição, segundo Bergson, não pode ser posto em palavras. Por meio da linguagem alcançaremos apenas o que ela não é, pois os signos, na expressão linguística, representam a tradução do objeto, ou seja, a descrição de algo fora de si mesmo, de forma exterior a ele. Uma definição, por melhor que seja, é sempre um conjunto de informações realizada através de instrumentos exteriores ao objeto em questão. É uma análise dele, ou seja, a representação do objeto através de seus elementos ou partes, ou seja, a descrição do todo em função da composição de suas partes.

Há, por outro lado, a realidade apreendida absolutamente, por conta de um movimento que coincide com o objeto, isto é, interior a ele, apreendido de dentro. Eis aí a intuição. A intuição é inexprimível, não dita, pois a linguagem é uma representação conceitual da realidade movente. Se ela é indizível e ultrapassa o campo da linguagem, qual é sua relação com a arte?

A resposta de Bergson está em que a garantia dessa possibilidade nos é dada pela arte. Essa percepção mais alargada, expandida, que atinge o extremo oposto ao da razão especulativa e que, contrariamente a esta, que só pode lidar com representações e símbolos, adere ao seu objeto e, dessa maneira, pode apreendê-lo em ato, é o que Bergson reconhecerá como sendo intuição, e é ela que está na base de todo processo criador artístico (.....).⁶

Em razão da apreensão conceitual da linguagem que visa a forma da realidade através de conceitos estáveis, a intuição não é apreensível na forma linguística. Trata-se, evidentemente, da linguagem conceitual, pois as imagens poéticas, as metáforas, constituem uma forma mais adequada para a realidade. Izilda Johanson nos aponta que a linguagem mais apropriada à intuição é a “imagético-metafórica”. E isso é assim porque a linguagem poética instaura uma

⁵ Idem, *ibidem*.

⁶ Idem, p. 34-35.

imagem do mundo que não se fixa ao sentido das palavras tal como o dicionário nos apresenta. Ao contrário, a linguagem figurada exige que a compreensão se faça além do dicionário. Contudo, isso não quer dizer que a filosofia seja literatura. Nem tampouco que a linguagem poética se sobressaia em relação à linguagem filosófica.

A linguagem poética aparecerá, antes de tudo, como um exemplo de que é possível a criação de uma expressão mais aderente a seu objeto. E é nesse sentido que a poesia vem a ser um modelo para a filosofia, pois tanto a primeira quanto a segunda aplicam-se a um mesmo objeto. Contudo, existe uma distinção básica entre arte e filosofia: a intuição, em filosofia, será metafísica; em arte, será obra. De sorte que, em Bergson, ao contrário do que já se chegou a afirmar em alguns comentários acerca de sua doutrina, é a distância teórica existente entre a arte e a filosofia que sela, de um lado, a discussão da relação entre método e discurso filosófico e a relação destes com a literatura, e, de outro lado, a investigação acerca do problema da arte a partir da doutrina filosófica (.....).⁷

A partir desta citação fica claro que a investigação sobre o processo criador da arte será dada a partir da noção filosófica de intuição. Além do conceito de intuição como percepção interna ao movimento do eu profundo, iremos agora compreender o conceito de percepção, sobretudo o de percepção expandida, em razão de ocupar lugar privilegiado de acesso ao conhecimento integral da realidade. De que forma a percepção se relaciona com a intuição? Vejamos de forma mais detalhada este tema a seguir.

1.1 Percepção

Diante da perspectiva de um conhecimento integral da realidade, ainda que o papel da inteligência esteja assegurado, a proposição de uma apreensão imediata conduz inevitavelmente à pergunta sobre o que nos faria crer nessa possibilidade de buscar, por meio de uma outra percepção, esse objeto do nosso desinteresse, essa face oculta da realidade a que nosso entendimento e nossa percepção comum não tem acesso. A resposta de Bergson está em que a garantia dessa possibilidade nos é dada pela arte. Essa percepção mais alargada, expandida, que atinge o extremo oposto ao da razão especulativa e que, contrariamente a esta, que só pode lidar com representações e símbolos, adere ao seu objeto e, dessa maneira, pode apreendê-lo em ato, é o que Bergson reconhecerá como sendo intuição, e é ela que está na base de todo processo criador artístico (Johanson, 2005, p. 34-35).⁸

⁷ Idem, p. 18.

⁸ JOHANSON, Izilda. **Arte e intuição**: a questão estética em Bergson. São Paulo: FAPESP, 2005. p. 34-35.

Para entender melhor a ideia de percepção alargada, expandida, examinaremos um novo aspecto do conceito de intuição. É apenas como apreensão imediata, sem passar pela linguagem conceitual, que a intuição permite o alargamento ou a expansão da percepção. O artista seria aquele que volta os olhos para sua interioridade, uma vez que, para Bergson, ele é desinteressado em relação aos pontos de aplicação práticos do mundo cotidiano.

Dirão que esse alargamento é impossível. Como pedir aos olhos do corpo ou aos do espírito que vejam mais do que aquilo que vêem? A atenção pode tornar mais preciso, iluminar, intensificar: ela não faz surgir, no campo da percepção, aquilo que ali não se encontrava de início. Eis a objeção. – Ela é refutada, cremos nós, pela experiência. Com efeito, há séculos que surgem homens cuja função é justamente a de ver e de nos fazer ver o que não percebemos naturalmente. São os artistas (Bergson, 2006, p. 155).⁹

O artista, enquanto “distraído” em relação às necessidades da vida prática, seria aquele que, por meio da percepção expandida, nos mostra, através da arte, o que de direito poderíamos ver, mas, de fato, não vemos. Em razão dessa sua desatenção à vida prática, o artista alcança, no interior do eu, aquilo que está esquecido.

A atitude do artista é a de buscar o que está esquecido, o inútil, contudo esse percurso em direção ao interior do eu é um percurso de certo modo dirigido, frequentemente pautado por uma referência constante e exterior da matéria. O olhar do distraído é aquele de quem vê o objeto desinteressadamente, que o vê não em função do proveito que se pode tirar dele, mas o vê a partir dele mesmo. Trata-se, pois, do encontro do artista com as impressões, as sensações e as ideias causadas por esse mesmo objeto exterior. De fato, significa um “dar as costas” à ação, à ação prática em relação à vida, sobretudo; contudo, a visão do artista não se resume na pura contemplação, ela o leva, isto sim, a empreender algo, ela é principalmente processo que se realiza no mundo, é, enfim, e acima de tudo, obra, trabalho, esforço, elaboração (Johanson, 2005, p. 38).¹⁰

Em outras palavras, o poeta está atento às relações profundas que não estão na margem utilitária e pragmática dos objetos. Como aponta Merleau-Ponty, em *A dúvida de Cézanne*: “Vivemos em meio aos objetos construídos pelos homens, entre utensílios, casas, ruas, cidades e na maior parte do tempo só os vemos através das ações humanas de que podem ser os pontos de

⁹ BERGSON, Henri. **O pensamento e o movente**: ensaios e conferências. Tradução: Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 155.

¹⁰ JOHANSON, Izilda. **Arte e intuição**: a questão estética em Bergson. São Paulo: FAPESP, 2005. p. 38.

aplicações (Merleau-ponty, 1984, p. 118)”¹¹. O mundo natural pressupõe uma existência interessada, comprometida com a contingência útil. Mas a perspectiva do artista não toma o partido utilitarista e pragmático, ao contrário, visa as coisas em si mesmas, sem preconceitos ou determinações exteriores ao próprio ser dos objetos. De nada adianta, entretanto, a visão do artista estar voltada somente para a pura contemplação se ele não produzir nada. O que realmente conta será a obra elaborada por ele, seja ela um poema, uma pintura, uma escultura etc.

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 (Johanson, 2005, p. 63).¹²

Trata-se de um desafio proposto pela matéria que oferece resistência. A matéria é obstáculo, instrumento e estímulo. Obstáculo, pois é matéria que, além de não possuir nenhum significado artístico, resiste à forma artística. Instrumento, pois, a partir da habilidade técnica e da criatividade do artista, aceita ser transformada; estímulo, pois quanto maior o trabalho de elaboração da matéria, maior o júbilo do artista que consegue fazer a obra.

O que visa a arte, a não ser nos mostrar, na natureza e no espírito, fora de nós e em nós, coisas que não impressionavam explicitamente nossos sentidos e nossa consciência? O poeta e o romancista que exprimem um estado de alma decerto não a criam peça por peça; não os compreenderíamos caso não observássemos em nós, até certo ponto, aquilo que dizem de outrem. À medida que nos falam, aparecem-nos matizes de emoção que podiam estar representados em nós há muito tempo, mas que permaneciam invisíveis: assim como a imagem fotográfica que ainda não foi mergulhada no banho no qual irá ser revelada (Bergson, 2006, p. 155).¹³

¹¹ MERLEAU-PONTY, Maurice. A dúvida de Cézanne. In: **Textos selecionados**. Tradução: Nelson Alfredo Aguilar. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1984. p. 118 (Os Pensadores).

¹² JOHANSON, Izilda. **Arte e intuição**: a questão estética em Bergson. São Paulo: FAPESP, 2005. p. 63.

¹³ BERGSON, Henri. **O pensamento e o movente**: ensaios e conferências. Tradução: Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 155.

Em que medida, segundo a citação acima, o poeta é o revelador? Qual é o sentido da palavra revelação? Ora, segundo Bergson, o poeta é aquele que, por meio de sua percepção expandida, apresenta-nos um conjunto de imagens matizadas pela emoção, isto é, várias imagens em afluência, que revelam o contato intuitivo com o objeto. E isso é assim porque no poema, as imagens não estão isoladas, mas concatenadas e dirigidas por uma intuição vaga, a princípio, mas que vai se configurando de forma indireta e prenhe. Para os não-artistas, é impossível a expressão. Porém, se não são capazes de dizê-la, são capazes de sentir a emoção. Ora, o que os não-artistas são incapazes de exprimir, o poeta transmite através de um conjunto de imagens que revelam uma intuição, fazendo que elas contaminem as outras pessoas.

Porém, segundo Izilda Johanson, o artista não consegue nos colocar *diretamente* em contato com o fluxo de realidade (devir – movimento), que corre por debaixo desse “véu”, convenções e representações tecidas pelas nossas necessidades primárias (necessidades cotidianas, práticas) de atenção à vida. Mas ele pode de algum modo colocar-nos mais próximos do real por meio de suas obras, pode nos oferecer uma “pista”, ou seja, resquício, sinal, ainda vago desse real, sugerindo-o insistentemente. Sugerir aqui não é causar algo, pois, segundo Izilda Johanson, sugerir significa promover sentimentos e ideias¹⁴. A sugestão seria “apresentar possibilidades” e não uma imposição de sentimentos. O poeta sugere, pois apresenta uma emoção acompanhada de várias imagens. Esta emoção, contudo, transmitida pelo poeta, é intuída pelo leitor.

A partir da realidade da intuição é possível pensar nos conceitos de ritmo, fabricação e produção artística, que passaremos a explorar agora.

¹⁴ A beleza não é nada em si mesma, porque a beleza é uma forma de ser, e todo sentimento por nós experimentado se revestirá de um caráter estético, contanto que tenha sido *sugerido*, e não causado. BERGSON, Henri. **Ensaio sobre os dados imediatos da consciência**. Tradução: Maria Adriana Camargo Cappello. São Paulo: Editora Edipro, 2020. p. 20.

1.2 Ritmo, fabricação, produção artística

O ritmo, pode-se dizer, é o próprio movimentar-se do espírito. No artista, é sua coincidência com o movimento criador e, nesse sentido, podemos dizer que o artista, enquanto criador de determinada obra, e a sua obra, enquanto criação são uma só e mesma coisa, ou melhor, um mesmo e único movimento rítmico. Com relação ao espectador, o processo de certa maneira se repete. Ele, então, refaz ritmicamente o percurso do artista, ou antes, ele o reconstrói e o reconhece em si mesmo (Johanson 2005, p. 44).¹⁵

O ritmo é o movimentar-se do espírito, isto é, é sua mobilidade; é a coincidência entre o movimento criador do artista e sua obra, porque ambos pertencem e ocupam o mesmo espaço, pois se trata de uma sincronia interior, que faz parte dele fluir. Já o espectador, por outro lado, reconstrói e reconhece em si mesmo esse percurso rítmico, uma vez que é capaz de sentir, sendo afetado por aquilo que o artista expressiu na obra. A expressão artística provoca no espectador essa coincidência rítmica, ou seja, a confluência de ambas (expressão artística e coincidência rítmica) no interior do movimento.

Como já vimos neste trabalho, a matéria, em vista da criação artística, surge, ao mesmo tempo, como obstáculo, instrumento e estímulo. O artista necessita da matéria para a criação de sua obra e terá de recorrer à fabricação, se quiser transformar a matéria. Essa transformação diz respeito à própria produção artística, ao processo criador da arte. Ora, o processo criador, apesar de surgir em função da matéria e se revelar através dela, não se encerra nela; ele a ultrapassa, na medida em que diz respeito ao movimento da vida enquanto mobilidade. A vida é mobilidade, pois não constitui uma identidade estática; não para nem mesmo um momento; é o fluxo constante, ininterrupto e perene, que se faz e refaz a cada instante.

A arte é, por isso, recriação, ou seja, criação que se reinicia, infinitas vezes, a cada leitura, a cada audição, a cada fruição enfim, da obra que dela resultou. Mas não é criação contínua, como a da natureza, em que o impulso criador não se interrompe nunca, cada obra em particular diz respeito a um processo individual de criação, com começo, meio e fim (Johanson, 2005, p. 59).¹⁶

Isso significa que a arte não se faz de uma só vez, não se mostra já pronta (como é o caso da natureza, a qual, nesta, é criação contínua); ela é um processo. E tal processo requer etapas

¹⁵ JOHANSON, Izilda. **Arte e intuição**: a questão estética em Bergson. São Paulo: FAPESP, 2005. p. 44.

¹⁶ Idem, p. 59.

com início, meio e fim, uma vez que a arte, enquanto movimento de fazer a obra, necessita de interrupções (desenvolvimento) para ser produzida.

Em Bergson, a relação existente entre idealização e produção da obra é, sobretudo, uma relação de identidade, já que a obra é “processo de maturação”, algo que se dá no tempo, movimento único em que perceber e fabricar se realizam conjuntamente. Porque existe identidade entre criar e fabricar, que a obra, enquanto produto da liberdade do artista, se nos apresenta como realização: como algo de inteligível e imprevisível ao mesmo tempo.¹⁷

Perceber e fabricar se realizam conjuntamente porque o artista, enquanto fabrica, ou seja, enquanto cria, tem na fabricação o produto de sua percepção no tempo. A obra é imprevisível porque ela não se repete, é única; inteligível, porque é algo pensado, refletido e, por isso mesmo, demanda trabalho, “processo de maturação”, ou seja, não é algo imediato. Se a obra é algo que se dá no tempo, é porque justamente ela, enquanto fabricação do artista, não é dada de uma só vez. Por que motivo a obra é algo de inteligível e imprevisível ao mesmo tempo? Ela é imprevisível por conta do processo temporal em que ela é elaborada, pois implica a produção da novidade enquanto criação de algo que não existia no passado. E é inteligível na medida em que é conhecimento. O conhecimento contido na experiência artística é descrito da seguinte maneira:

Mas conhecimento de quê e de que espécie? E ainda, conhecimento por quê? Veremos que, em Bergson, conhecer significa criar; que a criação artística é *conhecimento da mudança*, ou seja, da natureza em seu aspecto qualitativo; que se dá por meio de uma *intuição* que, por sua vez, se desdobra necessariamente na produção de algo novo, inesperado e universalmente aceito.¹⁸

A criação artística é conhecimento da mudança porque é por meio da arte que o artista toma consciência da mobilidade ao intuir e produzir algo novo e inesperado, justamente por se tratar de algo nunca antes feito e reconhecido universalmente pelos outros. O que o artista quis dizer com a obra constitui uma intencionalidade proposta ao espectador que irá, a seu modo, reconhecer a intuição da obra de arte. Conhecer significa criar, porque, ao criar a obra, o artista intui, coincide com o movimento criador. Ele sabe, conhece a face movente da realidade, na medida em que entra em contato com a intuição que a engendra enquanto obra.

¹⁷ Idem, p. 61.

¹⁸ Idem, p. 36.

Se conhecer significa criar, qual a relação entre a criação artística e o ato livre ou a liberdade daquele que cria as obras (artistas, músicos, poetas)? Qual seria a origem do processo criador em arte? Foi dito que as noções bergsonianas de intuição, liberdade e criação serão as chaves para a compreensão da natureza da obra de arte. Em que medida o conceito de liberdade está ligado a outros dois conceitos, a saber, intuição e criação?

O conceito de liberdade, antes de mais nada, não deve ser concebido como algo que pertence ao plano psicológico, mas, sim, ao ontológico, isto é, está diretamente ligado à intuição. E que devemos entender por intuição pensada à luz do processo criador?

O ser humano faz e sente prazer com a arte, cujas obras são assim consideradas porque se diferenciam de algum modo dos demais objetos existentes no mundo, principalmente daqueles comuns com os quais lidamos nós, pragmaticamente, no nosso dia a dia. O que nos leva a essas obras, o que elas são e o que leva alguém a criá-las? Admitir a realidade da obra de arte já é assumir o pressuposto de tais questões, ainda que essas não sejam articuladas formalmente. Esse é o ponto. Falar em uma estética bergsoniana significa, pois, reconhecer em Bergson, antes de tudo, a relação existente entre a filosofia e a arte, sobretudo sob a perspectiva do conhecimento, a partir do qual tanto uma quanto outra serão vistas caminhando numa mesma direção, que se mostrará ser a da via intuitiva.¹⁹

Afirmamos no início do trabalho que a intuição em filosofia é a metafísica; enquanto a intuição em arte será obra. O que isso significa? Para responder a esta pergunta, iremos acompanhar o significado do conceito de metafísica em Bergson e a crítica que ele faz desta noção tal como é posta pela filosofia tradicional. Para Bergson, a metafísica seria a ciência que pretende dispensar os símbolos.

A metafísica, nos diz Bergson, entendida pela ciência e pela História da Filosofia, apresenta-se como um conhecimento puramente simbólico, conceitual. Bergson aponta para a igualdade do método que a filosofia faz com o da ciência, para a forma que se utilizam da inteligibilidade. Ambos, para ele, recusam o devir. Veremos agora, no item a seguir, a crítica de Bergson à inteligência e a função artística relacionada à expressão da intuição.

¹⁹ Idem, p. 36.

1.3 Artes poéticas e discurso filosófico

Os trabalhos do filósofo e o do escritor possuem uma raiz comum, que é a intuição. No plano do fazer, é a linguagem que filósofo e escritor põem a serviço do conhecimento. Expressão poética e discurso filosófico exprimem, cada qual relativamente à sua especificidade, o esforço de fixação da intuição. [...]. A aproximação entre filosofia e literatura realiza-se, pois, no movimento que é a própria ligação entre intuição e expressão; ou seja, no modo pelo qual deverá se constituir uma expressão que seja adequada, respectivamente, aos princípios de uma filosofia intuitiva e de uma arte poética. Esse é o movimento que define também, segundo Bergson, uma maneira muito específica de filosofar: aquela que se propõe a apreender seu objeto de maneira absoluta.²⁰

Segundo a citação acima, as artes poéticas e a filosofia dizem respeito ao trabalho do escritor e do filósofo, os quais se utilizam de um mesmo instrumento, a saber: a arte da escrita. Ambas as atividades prestam contas, em sua especificidade, à intuição. O problema que se põe a ambas é, portanto, o mesmo, a saber, a expressão da intuição. O trabalho de exprimir, comum às duas atividades, terá consequências no plano prático, pois a intuição é, por definição, inexprimível conceitualmente e embora a imaginação poética circunscreva o uso de metáforas, ainda assim utiliza-se de palavras ou de signos linguísticos. O resultado deste enfrentamento com a matéria linguística, presente na atividade da expressão, tem por consequência o uso da linguagem de forma crítica e cuidadosa, pois se trata de dizer algo “apesar” ou “contra” a linguagem.

Não é toda expressão, contudo, que apresenta o problema da adequação simbólica. Nas linguagens científicas, por exemplo, não acontece o mesmo, pois se trata de fixar de forma clara os elementos ou estados de uma parte do processo. Segundo Bergson:

O símbolo visa exprimir e o faz na medida que substitui aquilo que efetivamente só pode ser apreendido por uma intuição. Com a linguagem, substitui-se a percepção do todo, única e original, por um sistema de rearranjos de elementos preexistentes. Esse processo de simbolização presta-se perfeitamente ao procedimento analítico, que, por seu turno, é perfeitamente adequado ao conhecimento do mundo material, mas é bastante imperfeito para a apreensão da essência, isto é, de uma interioridade que é essencialmente espiritual.²¹

²⁰ JOHANSON, Izilda. **Arte e intuição**: a questão estética em Bergson. São Paulo: FAPESP, 2005. p. 74.

²¹ Idem, p. 75.

Para o pensador francês, o conhecimento analítico opera de modo oposto, a saber, do exterior para o interior. Esta forma de conhecimento não é adequada para a compreensão dos fenômenos espirituais ou vitais, pois o que lhes constitui seu ser é a duração. Entretanto, conforme Izilda Johanson, a opção pela linguagem é a opção pelo símbolo e a renúncia à apreensão da própria coisa. Isso significa que não há como negar a via intelectual, que é a via da inteligência, pois, sem a linguagem e o intelecto, de que forma nos comunicaríamos? Em outras palavras, por meio do entendimento e da linguagem simbólica, visamos a compreensão do mundo e de nós mesmos. Ora, os símbolos são conceitos universais que não tomam como ponto de partida o eu profundo, mas as convenções sociais.

Como aponta Izilda Johanson, a “experiência interior nunca encontrará uma linguagem totalmente apropriada para si, já que é o que não pode ser representado, o que não possui nem medida nem proporção²²”. Bergson aponta para um problema intrínseco na linguagem:

A vida interior é tudo isso ao mesmo tempo, variedade de qualidades, continuidade de progresso, unidade de direção. Não se a poderia representar por imagens. Mas se poderia menos ainda representá-la por conceitos, isto é, por ideias abstratas, ou gerais, ou simples. Sem dúvida, nenhuma imagem restituirá perfeitamente o sentimento original que tenho do escoamento de mim mesmo.²³

Segundo esta afirmação de Bergson, a vida interior não pode ser representada por conceitos ou ideias abstratas, ou seja, pela linguagem conceitual, cotidiana ou científica. Ora, somente restaria à interioridade a linguagem poética ou, se assim se preferir, a linguagem imagético-metafórica.

Imagens e metáforas surgem, pois, para fazer de alguma forma a comunicação dessas ideias da intuição. A imagem pode nos dar uma visão mais direta do mundo espiritual, porque, ao contrário do símbolo da linguagem habitual, ou do conceito da linguagem científica, que se dirige diretamente ao seu objeto, suprimindo dessa maneira a sua presença, a imagem sugere a visão nascida com a intuição, já que é incitada por essa mesma visão.²⁴

A questão é saber como, de acordo com esta citação de Izilda Johanson, é possível transmitir a forma da intuição? Como dizer o que não pode ser dito, verbalizado, declarado? “A

²² Idem, p. 77.

²³ BERGSON, Henri. **O pensamento e o movente**: ensaios e conferências. Tradução: Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 191-192.

²⁴ JOHANSON, Izilda. **Arte e intuição**: a questão estética em Bergson. São Paulo: FAPESP, 2005. p. 77.

experiência interior não encontrará em parte alguma linguagem estritamente apropriada”²⁵ a ela. Em outros termos, o terreno em que se move a arte é privilegiado, pois não utiliza a linguagem prosaica, isto é, firmada sobre a contingência útil.

1.4 Metáfora do véu

Ora, ressalta Bergson, a que visa a arte senão nos mostrar, na natureza e no espírito, fora de nós e em nós, coisas que não afetam explicitamente nossos sentidos e nossa consciência? [...] Se pudéssemos entrar em comunicação imediata com as coisas e nós próprios, julgo bem que a arte seria inútil, ou melhor, todos seríamos artistas, porquanto nossa alma vibraria então continuamente em uníssono com a natureza. [...] Entre nós e a natureza, melhor, entre nós e nossa própria consciência, um véu se interpõe, véu espesso para o comum dos homens, leve véu, quase transparente, para o artista e para o poeta.²⁶

De acordo com a citação acima, os não-artistas são incapazes de enxergar o que há por trás deste véu de convenções pragmáticas da vida, isto é, somente estão em contato com a praticidade da realidade objetiva. Eles, os não-artistas, não alcançam, não percebem a mobilidade. Este véu é espesso, porque não permite, ao comum dos homens, que possa entrar em comunicação imediata com o que a vida tem de fluidez. A percepção da vida e do tempo enquanto fluxo, movimento, é privilégio do artista, do poeta, pois esse mesmo véu é quase que imperceptível para eles (artista, poeta).

Retomemos a questão do conceito de percepção em Bergson e, em seguida, a faculdade estética. Izilda Johanson observa que, para Bergson, existe uma “faculdade estética” no ser humano. A percepção comum está ligada ao entendimento, à inteligência, ao conhecimento e à razão. Em outras palavras, a percepção está do lado oposto à intuição; sendo assim, ela não alcança, ela não consegue simpatizar ou, dito de outra forma, não tem acesso, não se põe em face da mobilidade que é a própria duração enquanto apreensão do real. Para Bergson, a percepção comum desconhece a realidade da mudança.

É que, normalmente, bem que olhamos a mudança, mas não a percebemos. Falamos da mudança, mas não pensamos nela. Dizemos que a mudança existe, que tudo muda, que a mudança é a própria lei das coisas: sim, dizemo-lo e

²⁵ BERGSON, Henri. **O pensamento e o movente**: ensaios e conferências. Tradução: Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 48.

²⁶ JOHANSON, Izilda. **Arte e intuição**: a questão estética em Bergson. São Paulo: FAPESP, 2005. p. 25.

repetimo-lo; mas temos aí apenas palavras, e raciocinamos e filosofamos como se a mudança não existisse.²⁷

A partir desta citação de Bergson, pergunta-se: por que a percepção comum desconhece a realidade da mudança? Não percebemos a mudança em razão de ignorar a duração, isto é, por traduzir o tempo em termos espaciais, assim, nossa percepção, nosso pensamento e nossa filosofia não a alcançam essencialmente.

Quanto mais tentamos pensar, refletir e conceber acerca da mudança, segundo Bergson, mais distantes ficamos dela. Isso é assim porque o entendimento, a faculdade cognitiva, a inteligência, são instrumentos de ação útil que, uma vez operante, tende a ser mecânica, isto é, repetida sem a necessidade da atenção. Trata-se de uma ação interessada, isto é, visada a partir do ponto de vista do sucesso dos empreendimentos humanos sobre a matéria.

Ora, uma vez que a vida é mobilidade, escoamento entre o que passou e o que advirá, precisamos de outros meios para pensar a duração.

1.5 Duração e arte

A duração como interioridade é o descer na profundidade do ser, ou, dito de outro modo, é o alcance ao que o ser tem de mais puro, à sua essência, ao que ele realmente é.

Mas como a duração está ligada à obra de arte ou à criação artística? Ora, uma vez que a duração corresponde àquilo que é apreendido de dentro, então, como retorno ao imediato, é aí que o processo de criação ocorre e se faz presente no ato de intuição. Assim como a filosofia pensa a duração, a arte é uma forma de se fazer senti-la interiormente.

O filósofo, por seu turno, ao buscar a gênese, procura entender o movimento criador, visando apreender a criação enquanto totalidade. Mas a despeito de toda possível diferença que se possa fazer entre o trabalho do artista e o do filósofo, é preciso que se reconheça que, em Bergson, não há como estabelecer qualquer espécie de escala de valores ou hierarquia entre arte e filosofia. Ora, se o artista sente o movimento criador, ele não o conhece, tanto quanto o filósofo, o qual, por sua vez, para *entendê-lo* – dado que se trata de um conhecimento que “só pode ser vivido e não declarado” – terá, necessariamente, de *senti-lo*. Poeta e o

²⁷ BERGSON, Henri. **O pensamento e o movente**: ensaios e conferências. Tradução: Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 150.

filósofo, portanto, teriam acesso à criação enquanto indivíduo e, por consequência, à totalidade.²⁸

Por que o filósofo e o poeta teriam acesso à criação de um indivíduo que alcança a totalidade? Como vimos anteriormente, por meio da arte da escrita, mais especificamente, por meio do discurso filosófico e da linguagem poética, respectivamente, arte e filosofia dão-se as mãos. Qual é a proximidade entre o trabalho filosófico e o trabalho poético? Ambos recorrem à intuição e recusam o contato com o objeto do ponto de vista da exterioridade. Tal como é exemplificado pelo próprio Bergson no trecho a seguir:

Por mais que todas as fotografias de uma cidade tomadas de todos os pontos de vista possíveis se completassem indefinidamente umas às outras, elas não equivaleriam de modo algum a esse exemplar em relevo que é a cidade na qual passeamos. Por mais que todas as traduções de um poema em todas as línguas possíveis acrescentassem matizes a matizes e dessem, por uma espécie de retoque mútuo, corrigindo-se uma à outra, uma imagem cada vez mais fiel do poema que traduzem, nunca restituiriam o sentido interior do original. Uma representação tomada de um certo ponto de vista, uma tradução feita com certos símbolos permanece sempre imperfeita em comparação com o objeto do qual a vista foi tomada ou que os símbolos procuram exprimir.²⁹

Caberá à percepção alargada, àquela a qual é visão privilegiada dos artistas, pintores, poetas, transmitir, por meio de suas obras, aquilo que passa despercebido ao olhar “corriqueiro”. Isso porque o artista é aquele que possui a visão “desinteressada”, uma vez que também ele é um “desatento” em relação à praticidade da vida; “percebe por perceber”, e não em função de algo, ou seja, utiliza a percepção não como meio, mas como um fim. E, sendo o artista esse “desatento” à ação cotidiana, por assim dizer, alheio ao pragmatismo que fixa a realidade em um conjunto de ações estáveis ou permanentes, ele terá acesso à mobilidade em ato, ou, em outros termos, à própria duração. Para agir de forma eficiente sobre a matéria, a inteligência retira dela a impermanência, a novidade e a mudança, negando a realidade movente.

Como não ver que a essência da duração é fluir e que o estável acostado ao estável não resultará nunca em algo que dure? O que é real não são os ‘estados’, simples instantâneos tomados por nós, mais uma vez, ao longo da mudança; é, pelo contrário, o fluxo, é a continuidade de transição, é a própria mudança. [...]

²⁸ JOHANSON, Izilda. **Arte e intuição**: a questão estética em Bergson. São Paulo: FAPESP, 2005. p. 82.

²⁹ BERGSON, Henri. **O pensamento e o movente**: ensaios e conferências. Tradução: Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 186.

Aqui, há apenas um ímpeto ininterrupto de mudança – de uma mudança sempre aderente a si mesma numa duração que se alonga sem fim.³⁰

A intenção do artista em relação à realidade movente difere por completo da previsão e do controle almejado pela inteligência.

As características de imprevisibilidade e criação que configuram a corrente da vida constituem direção e movimento, com os quais o artista procura coincidir internamente. Trata-se de readquirir a simplicidade do movimento direto de criação, a significação da intenção da vida. Entre o artista e esta intenção levanta-se a barreira da complicação formal da inteligência - e a função da arte é transpor este obstáculo. Para isto é preciso reencontrar a unidade simples do movimento intencional do élan, através de "uma espécie de simpatia."³¹

De acordo com a citação acima de Franklin Leopoldo e Silva, reiteremos o conceito de simplicidade, a saber: ser como a vida, ser como a natureza, agir em conformidade com o absoluto, a unidade, a totalidade. A inteligência, ao contrário, opera de forma analítica. Complexifica os objetos a procura de mecanismos estáveis. Separa os objetos em partes. Estabiliza a realidade movente. Ao contrário, a procura do artista está em coincidir internamente com a duração através da conexão com o imediato. A complicação formal da inteligência apresenta-se aqui como barreira, pois ela está configurada para nós enquanto órgão do "conhecimento propriamente dito", aponta Franklin, isto é, ela se apresenta como uma outra direção de conhecimento, neste caso, externo e fixo, em oposição ao eu profundo, ou seja, à interioridade movente, a qual faz parte do movimento intencional do élan como ato de simpatia, ao colocar-se na coincidência imediata com aquilo que dura. A arte supera esse obstáculo, na medida em que permanece ligada à intuição.

1.6 Criação, interioridade e tempo

O artista, enquanto criador, cria a partir de sua “submersão”, de seu “mergulho” na interioridade.

³⁰ Idem, p. 9-10.

³¹ SILVA, Leopoldo Franklin e. **Bergson, intuição e discurso filosófico**. Coleção Filosofia. São Paulo: Edições Loyola, 1994. p. 258.

O sentido da interioridade está na identificação, não na separação: quando a individualidade se projeta além da espécie, já não o faz como indivíduo da espécie, mas como outra espécie, ainda que constituída de um único indivíduo. A obra de arte, o artista são manifestações da continuidade do Ato Criador. Por isso as indicações de uma concepção de obra de arte em Bergson apontam para o plano ontológico, e não psicológico.³²

O plano psicológico é o campo subjetivo. A criação (obra) e o criador (artista) pertencem ao campo ontológico, ou seja, ao espírito como estado de concentração profunda. O movimento criador do artista não se enraíza na subjetividade, mas na força do élan (ao impulso criador de onde provém a vida). Obra e artista são manifestações da continuidade do ato criador, porque ambos estão inseridos na duração.

Diferentemente do plano do porquê, o artista estaria situado no plano do como da atividade criadora: desconhece a gênese, mas coincide diretamente com o fazer-se da realidade. É por isso que o "mundo" do artista reflete o mundo real, embora seja uma criação: pois a essência do mundo real é criação, e a arte, no que tem de atividade (produção), é recriação do movimento criador. A verdade da arte provém de que a recriação simbólica deriva da intuição (simpatia) da atividade criadora no plano do absoluto. É assim que a interioridade do artista (o núcleo intuitivo de sua relação com o real) faz com que ele se situe acima de si mesmo: uma continuidade transcendente, se assim se pode dizer, liga-o com o absoluto enquanto interioridade em si.³³

O artista está situado no plano movente da atividade criadora, pois ele, enquanto criador, submerge até o ato de simpatia, em seu exercício intuitivo, na medida em que coincide com a duração. A interioridade do artista faz com que ele seja ultrapassado por si mesmo, porque o que está em jogo não é a criação do homem, mas a criação a partir do homem. O artista, em sua interioridade, harmoniza com o todo além de si, por assim dizer, numa congruência com o absoluto.

Este dinamismo criador que supera os limites da humanidade atualizada numa sociabilidade determinada, sendo direção, é de certa forma guiado por algo cuja intuição ultrapassa largamente a capacidade de entendimento daquele mesmo que intui. São ocasiões em que, no homem, algo de maior do que ele mesmo age, como que por ele: uma coincidência que não pode ser expressa, já que é a identificação entre o indivíduo e algo que o ultrapassa infinitamente e que, no entanto, ele encontra no mais profundo de si mesmo, no cerne de sua própria

³² SILVA, Leopoldo Franklin e. **Bergson, intuição e discurso filosófico**. Coleção Filosofia. São Paulo: Edições Loyola, 1994. p. 326.

³³ Idem, p. 324.

interioridade. Uma mensagem que não saberia expressar, e que por isso tenta viver. Uma visão que não pode transmitir, e que por isso tenta dar a ver. Essa união espiritual é, no entanto, a definição possível do misticismo: na intuição mística devemos, portanto, procurar os indícios da identificação entre o homem e o absoluto.³⁴

Neste sentido, decorre que, se for para “dizer” a intuição, não o faço, pois, como o místico, é preciso vivê-la. Seria o artista, por meio de sua inclinação mística, isto é, seu silêncio inspirado, uma espécie de “oráculo estético” capaz de transmitir, de forma aproximativa, o vir-a-ser.

É necessário operar uma “destruição” da descontinuidade temporal para, em seguida, haver o “renascimento” desse tempo como criação construtiva. Como aponta Franklin Leopoldo, um *fazer-se* do presente enquanto plano ontológico. Segue-se daí a crítica do tempo espacializado. A essência do tempo bergsoniano carrega em seu interior o fluxo incessante ou a sucessão qualitativa. Onde o fluxo do tempo ocorreria? Neste aspecto, o cérebro não seria causa para a vida psicológica, mas, antes, a consequência. A vida psicológica é independente, da mesma forma em que a especificidade do tempo se faz presente na duração psicológica. É, portanto, uma grandeza. No entanto, como poderíamos lograr o tempo dentro dessa grandeza?

Assim, embora não haja uma predominância ontológica do presente, que uma leitura bergsoniana poderia interpretar na direção de uma sucessão simultânea; embora o ponto temporal - o Agora - marque apenas a diferenciação em si mesma como característica do tempo (a característica "excludente" do presente), resta ainda o fato de que é a relação entre os momentos representados como pontos temporais que define a realidade do tempo.³⁵

O tempo é escoamento. Antecipação do futuro e impossibilidade de retorno ao passado. O tempo sempre escapa. Como um líquido que escorre pelas mãos, não será jamais capturado. Sempre perdido, mas, quem sabe, visado em seu processo constitutivo, na medida em que destrói para reconstruir.

É bem verdade que esta faculdade individualiza seus resultados; e embora a arte seja contato com o absoluto, a obra de arte no sentido individual continua sendo metáfora do absoluto, ou, no máximo, imagem do movimento absoluto. Ainda

³⁴ SILVA, Leopoldo Franklin e. **Bergson, intuição e discurso filosófico**. Coleção Filosofia. São Paulo: Edições Loyola, 1994. p. 296.

³⁵ SILVA, Leopoldo Franklin e. **Bergson, intuição e discurso filosófico**. Coleção Filosofia. São Paulo: Edições Loyola, 1994. p. 182-183.

assim, somente a torção da inteligência nos encaminha para a totalidade, muito embora a expressão da claridade absoluta só se faça através de seu obscurecimento relativo. A arte nos mostra uma direção que é o próprio sentido interno do trajeto ontológico: ela é, portanto, em princípio, órgão de conhecimento ontológico.³⁶

A arte como órgão de conhecimento ontológico é a expressão da *metafísica*; o tempo que atravessa o movente a todo instante, embora, como já vimos, não conseguimos capturá-lo. O Eu vive num intervalo entre o que passou e o que ainda passará; entre o que já existiu e o que não existe. Conservar o passado e antecipar o futuro. O fluxo temporal somente se dará como tal na medida em que é atravessado pelos atos da consciência no exercício da própria liberdade. O tempo aparece como o Ser do sujeito. O tempo aqui não é especializado. Ele aparece no interior da intuição, pois é constituído pelo movimento.

“A criação como produção infinita será pensada a partir da forma artística e a arte será associada à reflexão, na medida em que é compreendida como mediação da conexão infinita.”³⁷. A arte assim entendida, por ser a mediação da conexão com o absoluto, leva-nos às seguintes perguntas: seria a obra de arte uma forma de exprimir o inexprimível? Uma maneira de “retratar” o tempo ou “momentos” dele? O processo criativo é que define se sou livre ou não? Uma pessoa por acaso somente seria considerada livre se, necessariamente, fosse criadora ou se não deixasse de exercer seu(s) ato(s) criador(es)?

Antes de mais nada, o ser livre precisa ser consciente de si mesmo, não somente de seu interior, como também reconhecer-se no exterior - neste caso - no próprio mundo. O mundo seria o lugar da criação do sujeito livre e autoconsciente? É preciso ter a consciência de si para se reconhecer enquanto sujeito livre. Para Franklin, liberdade e autoconhecimento andam de mãos dadas. De nada adiantaria o eu pensar que é livre sem o conhecimento de si próprio. E qual o papel que a arte teria nesse âmbito da criação?

A problemática de que parte o romantismo, no plano especulativo, de um lado, e o esforço de redimensionar o pensamento filosófico em Bergson, de outro, tendem ambos para uma alteração profunda da filosofia no seu sentido de expressão cultural. Esta questão envolve obrigatoriamente a relação que a filosofia mantém com as demais formas de expressão cultural, particularmente a arte.³⁸

³⁶ Idem, p. 259.

³⁷ Idem, p. 224.

³⁸ Idem, p. 197.

A arte surge aqui como sendo especial ao espírito da filosofia e o núcleo de compreensão filosófica da realidade em todos os aspectos. O ato estético é o próprio ato da compreensão filosófica, ato da subjetividade livre e criadora. O problema da linguagem filosófica é aqui posto não como algo técnico, mas no seu *teor expressivo*. Provavelmente por isso, como explicita Franklin, a obra de arte não implica somente um fazer, mas um *saber acerca deste fazer*. Este saber remete à consciência criadora do artista.

“À subjetividade separada do ser em si – para a qual o Ser se dá apenas exteriormente – deve substituir-se uma subjetividade que participa internamente do Ser, para a qual ele é inteiramente presente”³⁹. Tal participação da subjetividade no âmbito interno do Ser poderia significar um esforço de conhecimento interno. Em outros termos, a própria intuição.

Ora, possuímos em nós o que Bergson chama de “faculdade estética”. Franklin afirma que o artista procura coincidir internamente com as características de imprevisibilidade e de criação, às quais configuram a corrente da vida e se constituem em direção e movimento. Trata-se de readquirir a simplicidade do movimento direto de criação, a significação da intenção da vida. No entanto, entre o artista e essa intenção levanta-se uma barreira (a complicação formal da inteligência). Caberá à arte transpor este obstáculo.

Para isto, é preciso reencontrar a unidade simples do movimento intencional do élan através de “uma espécie de simpatia”. Este exercício de *simpatia* é o ato de se pôr no lugar do outro e coincidir com ele internamente. Eis aqui, mais uma vez, a intuição. E, afirma Franklin, de alguma maneira, a “faculdade estética” nos repõe na direção do absoluto e na continuidade do élan originário.

A expressão élan vital é utilizada por Bergson para designar um impulso original de criação de onde proviria a vida e que, no desenrolar do processo evolutivo, inventaria formas de complexidade crescente até chegar, no animal, ao instinto e, no homem, à intuição, que seria o próprio instinto tomando consciência de si mesmo.⁴⁰

³⁹ PRADO JÚNIOR, Bento. **Presença e campo transcendental**: consciência e negatividade na Filosofia de Bergson. São Paulo: EDUSP, 1989. p. 75.

⁴⁰ ROCHAMONTE, Catarina. Élan vital e experiência mística: a intuição bergsoniana entre filosofia e espiritualidade. In: SEMINÁRIO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA DA UFSCar, VII., 2011, São Carlos. **Anais** [...]. São Carlos, 2011. p. 123.

O instinto no homem, seu próprio ato de intuir, ao tomar consciência de si mesmo, seria a expressão da vida como produção absolutamente criadora. No âmbito da criação artística, ela se relaciona também com a *experiência mística*, a qual será abordada e detalhada no próximo capítulo.

Capítulo 2 – EXPERIÊNCIA MÍSTICA, ARTE E LINGUAGEM

2.1 Anterioridade mística, graus da duração, verdadeiro misticismo

Pode-se dizer que, antes de focalizar seu interesse na mística, já havia, na obra de Bergson, um espaço aberto para a significação dessa experiência. Para além dos falsos problemas tradicionalmente enfrentados, o que a metafísica carecia era antes de uma experiência imediata que os dissipasse. Ultrapassando a teoria e os limites de uma abordagem externa ao objeto, a experiência mística se apresenta como a vivência interna de um contato; mais precisamente, contato de um indivíduo com a força criadora da vida. O testemunho dos místicos valeria assim como critério empírico para uma filosofia que não abandonou sua pretensão metafísica, mas guardou sua dimensão existencial através da inserção na temporalidade real, no devir, na evolução criadora.⁴¹

Essa experiência mística (contato de um indivíduo com a força criadora da vida), seria vivenciada pelo artista, pois ele, enquanto criador, em seu exercício intuitivo e, poderíamos dizer, “místico”, revivifica a força criadora da vida. A interioridade do artista faz com que ele seja ultrapassado por si mesmo, porque o que está em jogo não é a criação do homem, mas a *criação a partir do homem*, ou seja, o homem é instrumento, agente do processo criativo; e a criação é algo espiritual. O homem é aparato da força criadora da vida.

Esse esforço, contração ou tensão é o que Bergson chama de intuição e define como consciência imediata do fluxo da vida interior, passível de ser prolongada em intuição da consciência em geral por meio de uma “simpatia divinatória” com tudo o que vive e dura. Tratar-se-ia, neste caso, de uma intuição do vital; recuperação, pela consciência, do elán de vida que também está em nós.⁴²

De acordo com a citação acima, podemos dizer que o elán da vida remete à nossa interioridade e, ao mesmo tempo, à nossa capacidade de criação. Como já apontado neste trabalho, a atividade artística relaciona-se com a interioridade e representa a própria intuição, a qual é a base de todo processo criador, onde também se encontra a duração. Ora, a duração, enquanto movimento qualitativo, não é uma massa amorfa, isenta de diferenças em si mesma, mas admite graus. Veremos a seguir os “graus” da duração.

⁴¹ ROCHAMONTE, Catarina. Élan vital e experiência mística: a intuição bergsoniana entre filosofia e espiritualidade. *In*: SEMINÁRIO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA DA UFSCar, VII., 2011, São Carlos. *Anais* [...]. São Carlos, 2011. p 127.

⁴² Idem, p. 125.

É, por sob estes cristais bem recortados e este congelamento superficial, uma continuidade que se escoia de maneira diferente de tudo o que já vi escoar-se. É uma sucessão de estados em que cada um anuncia aquele que o segue e contém o que o precedeu. A bem dizer, eles só constituem estados múltiplos quando, uma vez tendo-os ultrapassado, eu me volto para observar-lhes os traços. Enquanto os experimentava, eles estavam tão solidamente organizados, tão profundamente animados com uma vida comum, que eu não teria podido dizer onde qualquer um deles termina, onde começa o outro. Na realidade, nenhum deles acaba ou começa, mas todos se prolongam uns nos outros.⁴³

Pode-se dizer que a duração, para Bergson, não é um fluxo contínuo, tal como o devir heraclítico, pois se fosse algo puramente contínuo, não conteria um estado que o precedeu. Em outras palavras, a duração seria um movimento com a conservação de estados, pois na medida em que cada um destes estados, a partir do momento que anuncia um novo, ao mesmo tempo, conserva os anteriores.

Não há estado de alma, por mais simples que seja, que não mude a cada instante, pois não há consciência sem memória, não há continuação de um estado sem adição, ao sentimento presente, da lembrança de momentos passados. Nisto consiste a duração. A duração interior é a vida contínua de uma memória que prolonga o passado no presente, seja porque o presente encerra distintamente a imagem incessantemente crescente do passado, seja, mais ainda, porque testemunha a carga sempre mais pesada que arrastamos atrás de nós, à medida que envelhecemos. Sem esta sobrevivência do passado no presente, não haveria duração, mas somente instantaneidade.⁴⁴

Analisando a ideia de duração, podemos concluir que esta é uma conservação, uma contração ou retenção do passado no presente. Não é instantaneidade, mas continuidade. A duração, para Bergson, não é no sentido do devir de Heráclito, pois, para o filósofo francês, não há oposição à permanência. Ela carrega a fluidez, a temporalidade vertical, uma vez que é manutenção, preservação ou prolongação do que se passou no que se está acontecendo e no porvir. A memória de algo anterior persiste no agora. Averiguaremos a seguir a questão da experiência mística.

O verdadeiro misticismo, sendo definido em sua relação com o *élan vital*, é um fenômeno raro, compreendido por Bergson como o transbordamento da energia

⁴³ BERGSON, Henri **Os Pensadores**: cartas, conferências e outros escritos. Tradução: Franklin Leopoldo e Silva e Nathanael Caxeiro. [S. l.]: Abril cultural, 1979. p. 15-16.

⁴⁴ Idem, p. 25.

criadora em um indivíduo capaz de ir além do que é natural à espécie humana. O misticismo seria uma retomada do processo evolutivo ou do esforço criador que estacionara na inteligência humana como se aí houvesse encontrado seu triunfo final. Seria natural para o homem ir além da humanidade, além daquilo que o caracteriza enquanto espécie e que o conserva em sociedade. Seria natural, mas raro; seria a destinação de todo homem, mas um destino excepcional. O homem seria, portanto, a razão de ser da vida na terra e o triunfo da evolução criadora (...) O contato efetivo com o elán da vida e com a sua fonte, do qual dão testemunho os místicos, possibilitaria a superação do caráter trágico da existência humana, dando lugar a uma serenidade perene e a uma alegria sem culpa. É a essa serenidade que se dirige o homem enquanto sentido da evolução.⁴⁵

Como nos aponta a comentadora Catarina Rochamonte, a experiência mística proporciona a alegria, presente em toda criação, impulsionada pela faculdade de percepção do artista que nos apresenta sua visão nas obras de arte. Por intermédio das obras podemos experimentar sentimentos fortes de alegria e de satisfação ao, por exemplo, ler um poema, apreciar uma pintura ou escultura, enfim, ao se deparar com uma produção artística.

Segundo Izilda Johanson, para Bergson, a arte só se justifica a partir da pessoa do artista, pois se trata da expressão de sentimentos relacionados à experiência no plano de uma individualidade, na verdade, de um eu profundo – já que o artista é aquele cuja consciência direciona-se para além da superficialidade dos dados dos sentidos e do intelecto – do qual brotam os sentimentos mais puros e desimpedidos, do ponto de vista da ação ou de qualquer outro tipo de interesse que não sejam esses sentimentos. Eles são universais, isto é, dizem respeito a todas as pessoas na medida em que todos podem, por direito, experimentar a sua verdade. O poeta procura nos introduzir, assim, numa emoção que é tão nova para nós quanto o é para ele, e o que nos faz reconhecê-la como tal, pois, como diz Bergson, é fato que também experimentarmos, em certa medida, o que o poeta experimentou, a saber, um ideal vivido intimamente.

2.2 Filosofia como alegria, temporalidade e subjetividade; misticismo e intuição

Reapreendamo-nos, tais quais somos, num presente espesso e, ademais, elástico, que podemos dilatar indefinidamente para trás, recuando cada vez mais a tela que nos oculta a nós mesmos; reapreendamo-nos o mundo exterior como ele é, não somente na superfície, no momento atual, mas em profundidade, com o passado imediato que o pressiona e que lhe imprime seu elã; habituemo-nos,

⁴⁵ Idem, p. 128-129.

numa palavra, a ver todas as coisas *sub specie durationis*: imediatamente o que estava entorpecido se distende, o adormecido acorda, o morto ressuscita em nossa percepção galvanizada. As satisfações que a arte somente fornecerá a privilegiados pela natureza e pela fortuna, e apenas de vez em quando, a filosofia assim entendida oferecerá a todos, em todos os momentos, reinsuflando a vida nos fantasmas que nos rodeiam e revivendo a nós mesmos. E assim ela se tornará complementar à ciência tanto na prática quanto na especulação. Com suas aplicações que visam apenas à comodidade da existência, a ciência nos promete o bem-estar, até mesmo o prazer. Mas a filosofia poderia já nos dar a alegria.⁴⁶

Para Bergson, a experiência *sub specie durationis* modifica a ciência e a filosofia, pois reconectam o conhecimento particular dos objetos ao elán vital, a que todas as espécies estão ligadas profundamente. O filósofo francês procura romper o véu que há entre a percepção comum, regida pelo puro entendimento, e a razão conceitual, para descortinar a “visão desinteressada”, aquela que “percebe por perceber” (tão cara aos artistas), como ele mesmo propõe, em oposição à visão de certa tradição científica ou àquela do senso comum, que ignoram o tempo enquanto duração. Por um lado, há a “comodidade”, o “bem-estar” e o “prazer”, isto é, o conformismo com uma visão limitada. Em contrapartida, a filosofia oferece a alegria, esse sentimento que ultrapassa a inteligência (entendida como função especulativa) e alcança a própria duração intuída, o “misticismo”, ou, em outros termos, a própria *espiritualidade*.

O elán da vida, em sua conexão com o misticismo, visa alcançar a espiritualidade enquanto superação da futilidade dos dados do intelecto, uma vez que esses procuram imobilizar o real, ignorando a realidade enquanto mudança qualitativa ou movimento.

De um lado há a matéria ou, digamos, a extensão dos objetos no espaço. Izilda Johanson nos fala que Bergson logo nos desperta para a fragilidade de conceber a realidade a partir de conceitos de medida espacial, ligados à razão, ao entendimento, enfim, à inteligência, que visa os objetos de maneira estática, imóvel. Por que esse real concebido pelas faculdades intelectivas é frágil? A partir da expansão da percepção, tomamos consciência da mudança e, uma vez que a realidade é atravessada pelo tempo, o qual é essencialmente duração, teremos uma experiência da realidade em sua verdadeira dimensão: a mudança. A partir do momento em que o tempo é duração, o sujeito que se move coincide com a própria temporalidade. Vejamos a citação a seguir.

⁴⁶ **Os Pensadores**: cartas, conferências e outros escritos. Tradução: Franklin Leopoldo e Silva e Nathanael Caxeiro. [S. l.]: Abril cultural, 1979. p. 67-68.

Bergson fará do sujeito não apenas uma representação temporal, mas a temporalidade mesma. A negação do espaço como condição universal da experiência me revela, em contrapartida, que o tempo é condição imanente da presença do sujeito a si, não enquanto forma da experiência subjetiva, mas enquanto a própria realidade da subjetividade e a única maneira de apreendê-la em seu caráter absoluto. A subjetividade em ato é temporalidade, processo de vir-a-ser. As vivências psicológicas não estão no Eu, mas são do Eu na contínua produção temporal de si próprio. A temporalidade é indissociável do fluxo de suas manifestações. Por isso o acesso ao ser coincide com a revelação do tempo como o ser do sujeito e a autêntica compreensão do tempo é o único modo de conceber a espontaneidade da subjetividade: a liberdade como total imanência da consciência aos seus atos no fluxo temporal.⁴⁷

Tendo em vista a questão do sujeito, ele, enquanto possuidor de atributos psicológicos, acede, por meio destes, ao eu profundo. Isto porque Bergson vê a psicologia de maneira positiva, como uma porta de entrada para a metafísica, a qual é o primeiro passo para compreender o absoluto. O sujeito busca uma imanência absoluta a partir da imanência subjetiva que, aos poucos, vai sendo dilatada, expandida pelo fluxo temporal.

A interiorização é absolutização exatamente porque na interiorização o sujeito acede conscientemente ao absoluto enquanto auto-realização infinita no qual necessariamente ele *já está*. Por isso os românticos não aceitam a tese da subjetividade absoluta como posição. É nas coordenadas desta questão que tentaremos entender a opção bergsoniana pela interioridade como etapa metodológica de acesso ao ser. Isto nos abrirá a possibilidade de compreender a dimensão absoluta da subjetividade bergsoniana: a temporalidade consciente de si. A consciência como temporalidade que se desvela para si mesma já traz implícita a reflexão como imersão no Tempo em si, na realidade da temporalidade.⁴⁸

O sujeito já se encontra no absoluto, faz parte deste plano metafísico, espiritual. Ele se reconhece em tal condição por meio da consciência, portanto, ele sabe aceder a si mesmo e compreende que está inserido na temporalidade. Se pensarmos que esse sujeito bergsoniano seja o artista, este percebe a continuidade, o tempo que o percorre e, por intermédio de sua intuição, coloca-a em obra.

⁴⁷ SILVA, Leopoldo Franklin e. **Bergson, intuição e discurso filosófico**. Coleção Filosofia. São Paulo: Edições Loyola, 1994. p. 208.

⁴⁸ Idem, p. 224.

Para compreendermos melhor como o artista consegue exprimir aquilo que intui, vejamos a diferença entre linguagem conceitual e linguagem intuitiva.

Para Bergson, a intuição é método filosófico e a superação do simbolismo da linguagem não é simplesmente o mutismo do filósofo fechado na sua própria contemplação. Isto significa que a expressão do conteúdo da intuição vai depender de uma tensão deliberadamente estabelecida no interior da linguagem. [...]. O artista torce a linguagem, no limite com a finalidade, diz Bergson, de nos fazer esquecer que ele emprega palavras.⁴⁹

O que caracteriza o filósofo não é somente a contemplação, ao ficar fechado em seus pensamentos. Ele precisa transmitir suas ideias. O instrumento utilizado por ele é a linguagem. De que outra forma poderia dizê-las? Bergson propõe a linguagem intuitiva como método filosófico.

Para Franklin Leopoldo, a preocupação de Bergson com o método filosófico diz respeito ao questionamento sobre as condições do conhecimento. As respostas dos filósofos tradicionais, caracterizadas pela crença numa linguagem soberana, isto é, imutável, não satisfazem as condições da realidade movente, segundo Bergson. Isso tem a ver com o caráter instrumental da linguagem. A linguagem intelectual é aqui posta como base do discurso filosófico. Franklin Leopoldo afirma que, para Bergson, a filosofia nunca questionou com rigor e radicalidade os critérios da objetividade da inteligência e, deste modo, nunca duvidou seriamente da linguagem.

Bergson propõe outro meio de acesso ao conhecimento da realidade, apontando para a fragilidade e insuficiência dos dados intelectivos que, ao invés de facilitarem a expressão, esbarram na barreira da formalidade conceitual da linguagem. Veremos a sugestão da metáfora como possibilidade de expressão da intuição.

Existe uma anterioridade da intuição sobre a linguagem e, assim, ir ao encontro da intuição através das imagens convergentes é expressar aproximadamente uma intuição. Nesse sentido a metáfora tem um lugar no método filosófico porque ela é a única maneira em que a intuição se pode expressar em discurso, mas, repetimos, desde que a significação de cada imagem se dissolva na multiplicidade das outras.⁵⁰

⁴⁹ SILVA, Leopoldo Franklin e. **Bergson, intuição e discurso filosófico**. Coleção Filosofia. São Paulo: Edições Loyola, 1994. p. 95-96.

⁵⁰ Idem, p. 104.

Acompanhando o pensamento do comentador Franklin Leopoldo, podemos afirmar que a metáfora seria a linguagem mais adequada ao artista. Isso é assim porque, se pensarmos no escritor ou no poeta, veremos que ambos utilizam a linguagem. Ora, o uso metafórico da linguagem é mais adequado, pois se vale do poder conotativo que, em si, é uma forma de expressão sutil e alargada, pois desvinculada do sentido literal. Mas isso não é tudo, pois o escritor não usa apenas metáforas que ultrapassem o alcance denotativo da linguagem. Ele faz mais do que isto. A partir de uma verdadeira revolução, o escritor coloca a linguagem *contra a linguagem*, isto é, visa os limites do que pode ser dito. Se perguntarmos, pois, se haveria meios de se escapar ou ultrapassar a linguagem, tanto conceitual, quanto metafórica, e de apresentar outra forma de expressão, a resposta do escritor e do filósofo seria a mesma: “É preciso dizer o que não pode ser dito...” É preciso usar a linguagem para criticar a linguagem. O escritor e o filósofo não avalizam a linguagem que usam, não estão satisfeitos, ao contrário, jogam as palavras contra elas mesmas, revelando a insatisfação e o desejo de dizer, através delas, o que nunca foi dito.

De fato, há correspondência entre literatura e discurso filosófico, principalmente porque ambos precisam lidar com aquilo que não pode ser transposto em palavras. Contudo, entendemos que se para a filosofia bergsoniana – que precisa “explicar” a Criação – uma questão capital que se coloca é a da expressão do inefável – e, nesse sentido, permanecerá sempre aberta a questão sobre qual seja a linguagem própria da filosofia -, para a literatura, mesmo a partir de Bergson, essa questão perde boa parte de sua força, pois, por mais paradoxal que possa parecer, podemos afirmar que o escritor, que visa ao sensível, à matéria, busca criar uma linguagem que ultrapasse a própria linguagem para melhor apresentá-la a nós.⁵¹

A comentadora Izilda Johanson sugere que escritores e filósofos jogam a linguagem contra seus limites criando neologismos e “forçando” a gramática. Não se contentam com o dicionário, mas articulam, para além dele, deformações que modificam e se desviam dos conceitos aprendidos. Mais ainda, utilizam a linguagem para censurar a linguagem, ou seja, manifestam publicamente o desagrado em não poder dizer o que deve ser dito. Como então exprimir o inexprimível?

⁵¹ JOHANSON, Izilda. **Arte e intuição**: a questão estética em Bergson. São Paulo: FAPESP, 2005. p. 85-86.

Seria necessário forjar palavras, criar ideias, mas isso já não seria comunicar nem, por conseguinte, escrever. O escritor tentará, todavia, realizar o irrealizável. Irá buscar a emoção simples, forma que quereria criar a sua matéria, e levar-se-á com ela ao encontro das ideias já feitas, das palavras já existentes, enfim, dos recortes sociais do real. Ao longo de todo o seu caminho, senti-la-á explicitar-se em signos saídos dela, quero eu dizer em fragmentos da sua própria materialização. Estes elementos, cada um dos quais único no seu gênero, como será possível levá-los a coincidir com palavras que já exprimem coisas? Será preciso violentar as palavras, forçar os elementos. Mas o sucesso nunca será garantido; o escritor pergunta-se a cada instante se lhe será de fato dado ir até ao fim, agradece ao acaso cada realização parcial, como um inventor de jogos verbais poderia agradecer às palavras que lhe aparecem no caminho o terem-se prestado ao seu jogo.⁵²

Em conformidade com o raciocínio de Bergson, podemos suscitar a seguinte questão: como dizer o indizível? Será preciso sentir, viver o sentimento daquilo que não tem palavras. Sabemos que a percepção comum, comprometida com os pontos estáticos de aplicação sobre o mundo vivido, não pode alcançar a intuição e, por mais que se tente transpor em palavras a vivência de algo, a linguagem habitual será sempre insuficiente, pois não alcança a realidade movente. Ora, a realidade movente, puramente qualitativa, não se traduz em valores estáticos.

A insuficiência da linguagem costumeira decorre de que, quanto mais se tenta explicar algo, mais distante se fica daquilo que é seu real significado. Tentar traduzir apenas conceitualmente o sentido de uma obra de arte é tentar rotulá-la. Há uma longitude entre o que o artista intuiu e aquilo que pode ser compreendido pela via conceitual ou especulativa.

Por mais que se possa falar ou querer “interpretar” uma obra de arte, quaisquer tentativas sobre o que de fato o autor quis manifestar serão somente hipóteses. Por outro lado, é certo que uma bela pintura ou uma profunda peça de teatro provoca as emoções do espectador. Porém, tentar explicar a emoção será uma tarefa vã. Nada do que possa ser dito em palavras coincidirá com o mais puro sentimento causado no espectador a partir do contato com a obra.

O impacto produzido e sentido, a emoção causada pelo inefável é de uma beleza e grandeza indescritíveis. Tomemos, por exemplo, a questão da música. Nem sempre a música pode ser compreendida de forma puramente intelectual, pois o sentido de sua composição é causar uma emoção nos ouvintes. O sentimento experienciado por uma sinfonia orquestrada toca a alma de uma maneira tão densa e forte que qualquer explicação é incapaz de dar conta da

⁵² BERGSON, Henri. **As duas fontes da moral e da religião**. Tradução: Miguel Serras Pereira. [S. l.]: Edições 70, 2019. p. 245.

experiência, pois a admiração e o abalo enlevam o ouvinte, ultrapassam a materialidade do som e só o espírito compreende de forma completa.

Mesmo assim, o problema das relações entre intuição e expressão está longe de ser resolvido. A própria ambiguidade do duplo trajeto – ir da imagem à intuição é ir da intuição à imagem – serve para alertar-nos acerca da dificuldade de expressar um conhecimento com significações anteriores e exteriores à própria origem da significação. Mas temos de convir que o termo *expressão* aqui não pode ser tomado na sua literalidade, ou seja, como o ato de expor: pôr um determinado significado fora a partir do ato de abrir ou desvendar o desconhecido. O que se trata de exprimir é algo com o qual o sujeito *coincide*, e o conhecimento intuitivo é fazer passar à consciência esta coincidência.⁵³

A partir do apontamento de Franklin Leopoldo, fica claro que, se a expressão não pode ser tomada em seu sentido literal, isto significa que o próprio ato expressivo precisa vir de dentro daquilo que se quer dizer, isto é, não há como expressar algo que é desconhecido por ser exterior a mim. Do contrário, como poderei falar de algo que não conheço? Neste aspecto, a manifestação deverá vir desse ato de coincidência com aquilo que será expresso. Tal coincidência está em se colocar no lugar daquilo que se pretende dizer por um ato de simpatia. Para Franklin Leopoldo, a intuição é reflexão na medida em que a consciência se encontra em contato com o absoluto por comunicação simpática. Voltemos ao exemplo da sinfonia ou da música.

Que haverá de mais construído, de mais sábio que uma sinfonia de Beethoven? Mas ao longo de todo o seu trabalho de arranjo, de rearranjo e de escolha que prosseguia no plano intelectual, o músico remontava a caminho de um ponto situado fora do plano para aí buscar a aceitação ou a recusa, a direção, a inspiração: nesse ponto tinha sede uma indivisível emoção que a inteligência ajudava sem dúvida a explicitar-se em música, mas que era ela própria mais que música e mais que inteligência.⁵⁴

Seguindo o pensamento de Bergson, pode-se afirmar que essa indivisível emoção seria o mais puro sentir do artista, ou, em outros termos, seu próprio ato intuitivo, que o faz criar ou compor sua música. Mas por que razões essa “indivisível emoção” ultrapassa a própria música e a inteligência? De nada tem valor, por exemplo, o poema somente pensado, a música só

⁵³ SILVA, Leopoldo Franklin e. **Bergson, intuição e discurso filosófico**. Coleção Filosofia. São Paulo: Edições Loyola, 1994. p. 104-105.

⁵⁴ BERGSON, Henri. **As duas fontes da moral e da religião**. Tradução: Miguel Serras Pereira. [S. l.]: Edições 70, 2019. p. 243-244.

imaginada e jamais concebida ou o quadro nunca pintado ou desenhado. O que vale não é somente a emoção, mas a emoção criadora.

Mas mostramos, pelo contrário, que a matéria e a vida, tal como as definimos, são dadas conjunta e solidariamente. Em tais condições, nada impede o filósofo de levar até o fim a ideia, que o misticismo lhe sugere, de um universo que não seria mais que o aspecto visível e tangível do amor e da necessidade de amar, com todas as consequências que acarreta esta emoção criadora, quero eu dizer com o aparecimento de seres vivos nos quais a emoção descobre o seu complemento, e de uma infinidade de outros seres vivos sem os quais os primeiros não teriam podido aparecer e, por fim, de uma imensidão de materialidade sem a qual a vida não teria sido possível.⁵⁵

Explicitando a fala de Bergson, pode-se concluir que a vida faz parte da materialidade e que ela não teria sido possível sem a matéria. Aqui aparece a questão do misticismo e da filosofia. Bergson aponta que o misticismo sugere ao filósofo que o universo seria composto da necessidade de amar, ou seja, da emoção criadora. E qual seria a relação entre tal emoção e a matéria? Ou, dito de outra forma, como esse sentir atravessa a materialidade? É o que veremos a seguir.

Quanto à corrente vital que atravessa a matéria, e que é sem dúvida sua razão de ser, tomávamo-la por simplesmente dada. Da humanidade, que está no extremo da direção principal, perguntávamo-nos se teria outra razão de ser além de si mesma. Trata-se de uma dupla questão que a intuição mística põe ao responder-lhe. Foram chamados à existência seres que estavam destinados a amar e a ser amados, uma vez que a energia criadora deve definir-se pelo amor.⁵⁶

A ideia que devemos reter da citação acima é a de energia criadora. Se o que a define é o amor, como poderemos designá-lo? Antes de mais nada, olhemos para dentro. Enquanto seres humanos, somos capazes de amar. Mas de onde proveria esse amor? Amor enquanto sentimento único e energia criadora está do lado espiritual ou da espiritualidade. Tal amor bastaria a si mesmo? Se o universo, para Bergson, é composto desta necessidade de amar, tal intuito teria sido dado ou posto à humanidade por Deus. E como ter contato ou coincidir com o divino? Para Bergson, triunfando sobre a matéria. Quem seria capaz de tal feito?

⁵⁵ Idem, p. 246.

⁵⁶ Idem, p. 247-248.

Na Terra, em todo o caso, a espécie que é a razão de ser de todas as outras só parcialmente é ela mesma. Não pensaria sequer em vir a sê-lo por completo se alguns dos seus representantes não tivessem conseguido, através de um esforço individual que se acrescentou ao trabalho geral da vida, quebrar a resistência que o instrumento opunha, triunfar sobre a materialidade, redescobrir, enfim, Deus. Tais homens são os místicos. Abriram um caminho por onde outros homens poderão andar. Indicaram, por isso mesmo, ao filósofo de onde vinha e para onde ia a vida.⁵⁷

Acompanhando o pensamento de Bergson, pode-se dizer que os místicos ocupam lugar privilegiado em relação aos outros indivíduos por, justamente, serem capazes de atravessar a matéria ou a materialidade. Ao mesmo tempo, o místico atuaria como “porta voz” da espiritualidade para com o filósofo, mostrando, para este, que é possível alcançar a intuição. Como esta seria alcançada?

Assim a inteligência humana se aureolava de intuição. Esta, no homem, permanecera plenamente desinteressada e consciente, mas não passava de um clarão, e que não se projetava lá muito longe. Seria dela, porém, que a luz viria, se alguma vez o interior do impulso vital, a sua significação e o seu destino viessem a esclarecer-se. Porque se virava para dentro; e se, através de uma primeira intensificação, nos fazia apreender a continuidade da nossa vida interior, se a maior parte de nós não ia mais longe, uma intensificação superior levá-la-ia talvez até as raízes do nosso ser e, assim, até ao próprio princípio da vida em geral. A alma mística não tinha justamente um tal privilégio?⁵⁸

Pode-se dizer que a intuição, para Bergson, é privilégio do místico, afinal, é ele quem atravessa a materialidade. Porém, se não fosse capaz de intuir, não alcançaria ou atingiria a espiritualidade. No entanto, bastaria ao místico a intuição? Somente a contemplação?

Performava-se já uma certa ação no misticismo que se detinha no êxtase, quer dizer na contemplação. Experimentava-se já, ao descer do céu para a terra, a exigência de ensinar os homens. Era preciso anunciar a todos que o mundo percebido pelos olhos do corpo é sem dúvida real, mas que há outra coisa, e que isso não é simplesmente possível ou provável, como o poderia ser a conclusão de um raciocínio, mas certo como uma experiência: houve alguém que viu, alguém que tocou, alguém que sabe. Mas não havia ainda deste modo mais do que uma veleidade de apostolado. O empreendimento era, com efeito, desencorajador: como propagar por meio de discursos a convicção que se extrai de uma experiência? E como, sobretudo, exprimir o inexprimível? Mas estas questões não chegam sequer a pôr-se ao grande místico. Este sentiu a verdade correr nele da fonte, como uma força atuante. Não poderia impedir-se de a

⁵⁷ Idem, p. 248.

⁵⁸ Idem, p. 241.

difundir, tal como o sol não pode impedir-se de derramar a sua luz. Simplesmente, não será por meio de simples discursos que a propagará.⁵⁹

A ideia que se deve reter da citação acima é a de que não é suficiente ao místico ter acesso ao encantamento; ele quer transmiti-lo aos outros. Por isso, Bergson nos diz que o misticismo completo é ação, criação, amor. Esses atributos precisam ser compartilhados. De que adiantaria sentir a verdade correr em si da fonte e não a difundir? Para Bergson, a intuição mística é a intuição da primitividade. O que de mais primitivo pode existir no místico? Segundo o filósofo, o místico obedece a si mesmo e ao instinto. E o que haveria de mais profundo nele senão o impulso criador? De acordo com Bergson, a intuição mística está ligada ao seu amor enquanto potência de criação.

Pode não ser músico, mas é em geral escritor; e a análise do seu próprio estado de alma, quando compõe, ajudá-lo-á a compreender como o amor em que os místicos veem a própria essência da divindade pode ser, ao mesmo tempo que uma pessoa, uma potência de criação.⁶⁰

De acordo com Bergson, o místico é aquele que possui esse impulso vital, a energia criadora. Assim como o músico, o escritor, ou seja, o artista, ele cria porque ama. Ama a quem? Ao divino, o sublime e a si mesmo. Reconhece e experimenta a necessidade de amar, o amor como potência de criação.

E às suas próprias visões, quando as tinham, não atribuíram em geral senão uma importância secundária: eram incidentes de percurso; fora preciso superá-las, deixar para trás arrebatamentos e êxtases antes de chegar ao termo do caminho, que era a identificação da vontade humana com a vontade divina.⁶¹

A ideia que se deve reter da citação acima é a identificação da vontade humana com a vontade divina. O místico coincide com o divino por meio da intuição (primitiva) e a transmite a nós através de seu esforço criador, Ele sente-se satisfeito.

Mas há um otimismo empírico que consiste simplesmente na constatação de dois fatos: em primeiro lugar, que a humanidade julga a vida boa no seu conjunto, uma vez que a ela se apegar; em seguida, que existe uma alegria sem mescla,

⁵⁹ Idem, p. 226.

⁶⁰ Idem, p. 244.

⁶¹ Idem, p. 222.

situada para além do prazer e da dor, que é o estado de alma definitivo do místico.⁶²

Por que a alegria seria o estado de alma definitivo do místico? Uma vez que ele supera a matéria, ele atinge o espiritual. Ao atingir tal feito, não há mais nada que ele possa almejar, a não ser sentir a satisfação da coincidência de sua vontade humana com a vontade divina.

⁶² Idem, p. 251.

CONCLUSÃO

Procuramos mostrar nesta dissertação a relevância do parâmetro da experiência mística juntamente com a questão da arte como caminho privilegiado à apreensão ou à experiência da intuição no pensamento de Bergson. Foi abordada a relação entre arte e filosofia, ou, dito de outra maneira, entre linguagem intuitiva e conceitual. Analisamos alguns aspectos inerentes à forma que a linguagem intuitiva é utilizada pela experiência mística, oferecendo-se como acesso à duração.

Os conceitos chaves que investigamos foram os de experiência mística, duração, intuição e arte. Tentamos expor como estes conceitos “atravessam” um ao outro, isto é, como se relacionam, como se complementam um ao outro.

A questão da arte, mais especificamente a criação artística, somente é possível a partir do artista que opera uma intuição. E como foi dito neste trabalho, não basta o artista somente se permitir sentir a emoção, uma vez que esta precisa ser criadora. De nada adiantaria o pensamento ser somente pensamento, a “ideia” ser enclausurada, pois, diante do papel, precisa ser escrita, diante da tela em branco, precisa converter-se em imagem. Daí a relevância da criação artística e de sua relação com a experiência mística. Vimos que Bergson atenta para o que seria o misticismo completo, a saber, a ação. Qual? Aquela que o místico vivencia e transmite aos outros. O que vale é a prática daquilo que ele apreende de forma intuitiva. Para tanto, foi elucidada a diferença entre aquilo que é expresso conceitualmente e aquilo que é expresso intuitivamente. Demonstramos que o conceito “esbarra” no aparato do entendimento, o qual é insuficiente para falar aquilo que deve ser dito.

Em contrapartida, há a metáfora, sobretudo no que tange a escrita. Quando os escritores forçam a linguagem contra ela mesma, demonstrando o desagrado com os signos, ou melhor, a impossibilidade de dizer o que jamais foi dito, restaria a linguagem metafórica para dizer o indizível.

Um dos pontos mais importantes desta dissertação foi apontar o valor do inefável, sua “cumplicidade”, por assim dizer, seu elo, sua conexão intrínseca, com a obra de arte. Neste caso, nos aprofundamos na especificidade do sentir e viver o sentimento daquilo que não tem palavras.

Em outras palavras, o inefável diz respeito à experiência mística, à intuição, ao espiritual, os quais serão “ditos”, ou melhor, retratados, por exemplo, no quadro, pelo artista. Neste sentido,

explicitamos o caso da música. Nela não há dizeres conceituais e denotativos, mas há, por outro lado, a emoção pura, que comove. Vimos que o caminho para coincidir com algo no que ele tem de original e mais autêntico é a intuição. Esta, por sua vez, penetra a duração, a qual traz consigo a realidade movente, que contém em si o estado que a precedeu.

A intuição no pensamento de Bergson está além de tudo aquilo que se pretende transpor em palavras. Ela é inalcançável pela linguagem costumeira. Porém, se é verdade que a intuição se encontra oposta ao conceito, por outro, desempenha um papel relevante ao misticismo, à espiritualidade e, além disso, à arte.

Na medida em que a intuição é utilizada pelo artista, este carrega em si o impulso criador. A obra de arte é produto da intuição do artista, que a pratica enquanto tal. O movimento criador do artista coincide com o impulso criador de onde provém a vida. Logo, obra e artista estão inseridos na duração.

Em certo sentido, o místico e artista estão próximos, pois se alimentam da mesma fonte do élan da força criadora. O místico é capaz de intuir, aceder ao espiritual e se conjugar com o divino; o artista intui e acede ao espiritual. A diferença entre ambos está no conteúdo e na prática de cada um. Enquanto a ação do artista é transmitir ao outro a obra de arte, a do místico refere-se a algo que ele vivenciou. O místico indica o caminho, a estrada aberta para o sentido que está no “outro lado”, isto é, na trajetória de quem persegue o enigma da vida.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BIBLIOGRAFIA PRIMÁRIA

BERGSON, Henri. **Oeuvres**. Paris: PUF, 1959.

BERGSON, Henri. **Mélanges**. Textes publiés et annotés par André Robinet. Paris: PUF, 1972.

BERGSON, Henri. **Os pensadores**: cartas, conferências e outros escritos. Tradução: Franklin Leopoldo e Silva e Nathanael Caxeiro. [S. I.]: Abril cultural, 1979.

BERGSON, Henri. **O pensamento e o movente**: ensaios e conferências. Tradução: Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BERGSON, Henri. **A evolução criadora**. Tradução: Bento Prado Neto. São Paulo: Folha de São Paulo, 2015.

BERGSON, Henri. **As duas fontes da moral e da religião**. Tradução: Miguel Serras Pereira. [S. I.]: Edições 70, 2019.

BERGSON, Henri. **Ensaio sobre os dados imediatos da consciência**. Tradução: Maria Adriana Camargo Cappello. São Paulo: Editora Edipro, 2020.

JOHANSON, Izilda. **Arte e intuição**: a questão estética em Bergson. São Paulo: FAPESP, 2005.

MERLEAU-PONTY, Maurice. A dúvida de Cézanne. *In*: **Textos selecionados**. Tradução: Nelson Alfredo Aguilar. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1984. p. 118 (Os Pensadores).

PRADO JÚNIOR, Bento. **Presença e campo transcendental**: consciência e negatividade na Filosofia de Bergson. São Paulo: EDUSP, 1989.

ROCHAMONTE, Catarina. Élan vital e experiência mística: a intuição bergsoniana entre filosofia e espiritualidade. *In*: SEMINÁRIO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA DA UFSCar, VII., 2011, São Carlos. **Anais** [...]. São Carlos, 2011.

SILVA, Leopoldo Franklin e. **Bergson, intuição e discurso filosófico**. Coleção Filosofia. São Paulo: Edições Loyola, 1994.

BIBLIOGRAFIA SECUNDÁRIA

ARAGÃO SANTOS, Edvan. A liberdade como um fato: uma análise sobre a questão da liberdade a partir do terceiro capítulo do Ensaio Sobre os Dados Imediatos da Consciência de Henri Bergson. **Guairacá – Revista de Filosofia**, Guarapuava, v. 35, n. 1, p. 108-132, 2019.

DELEUZE, Gilles. **Proust e os signos**. 2. ed. Tradução: Antonio Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

DELEUZE, Gilles. **Bergsonismo**. Tradução: Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2012.

GOMES JULIÃO, Luanda. Dos estados de alma à correlação entre liberdade e arte na filosofia de Bergson. **Ipseitas**, São Carlos, v. 2, n. 2, p. 131-153, 2016.

JOHANSON, Izilda. Bergson e a busca metódica do tempo perdido. **Trans/Form/Ação**, Marília, v. 27, n. 2, p. 21-29, 2004.

MORATO PINTO, Débora. **O retorno à intuição e o bergsonismo de Deleuze**: da duração à diferença através da reflexão sobre a vida. In: CARDIM, Leandro Neves (org.). **Tópicos de Filosofia Francesa Contemporânea**. Curitiba: Ed. UFPR, 2014. v. 1, p. 11-31.

PRADO JÚNIOR, Bento. **Bergson, 110 anos depois**: erro, ilusão, loucura. Ensaios. São Paulo: Editora 34, 2004.

PRADO, Vinicius. A poesia na Estética da Duração: uma leitura de Henri Bergson. **Guairacá – Revista de Filosofia**, Guarapuava, v. 36, n. 1, p. 149-167, 2020.

RODRIGUES, Paulo César. A graça e o cômico: Os “dois sentidos da vida” na estética bergsoniana. **Revista de Filosofia Moderna e Contemporânea**, Brasília, v. 4, n. 2, p. 5-22, 2016.

WORMS, Frédéric. **Introduction à Matière et mémoire de Bergson**. Paris : Presses Universitaires de France, 1997.

WORMS, Frédéric. **Le mouvement de la pensée dans la pensée et le mouvant**. Analyses & réflexions sur Henri Bergson – La pensée et le mouvant. Paris: Ellipses, 1998.

WORMS, Frédéric. **Bergson ou os dois sentidos da vida**. São Paulo: UNIFESP, 2011.