

REVELAR A NATUREZA: ARTE E METAFÍSICA NAS OBRAS DE BERGSON E RAVAISSON

TO REVEAL THE NATURE: ART AND METAPHYSICS IN THE WORKS OF BERGSON AND RAVAISSON

*Rauan de Oliveira Luiz*¹

Resumo: Já em 1911, enquanto trabalhava na redação de sua última grande obra, Bergson declarou se dedicar à estética em seus estudos tendo em vista sua proximidade com a moral. Ainda que uma obra específica sobre as concepções artísticas nunca tenha se concretizado, *As Duas Fontes da Moral e da Religião* nos ofereceu uma ampla exposição da experiência estética e suas implicações. Todavia, propomos examinar os apontamentos bergsonianos concernentes ao tema da estética por outra via: através de *O Riso*. É evidente, tal como discorre Dominique Janicaud, que o filósofo da duração frequentemente “bergsoniza” a filosofia de Ravaissou. Isso sugere que ao mencionar as teses de seu predecessor Bergson pode estar também, em certos casos, apresentando suas próprias. Assim, propomos a leitura complementar de parte de *O Riso* com excertos da obra de Ravaissou para demonstrar que, para ambos os autores, a arte pode ser considerada uma espécie de “metafísica figurada” a qual possui como objetivo principal revelar a multiplicidade da natureza.

Palavras-chave: metafísica; arte; espiritualismo; Bergson; Ravaissou; estética.

Abstract: In 1911 Bergson already declared to be dedicating himself to the theme of aesthetics while writing one of his last major works. According to him, morality and aesthetics were themes with several common points. Although a book specifically about art was never conceived, *The Two Sources of Morality and Religion* offered us an extensive exposition of the aesthetic experience and its implications. However, we propose to examine Bergson’s theses on art through a different path, considering *Laughter: An Essay on the Meaning of the Comic*. It is notable, as affirms Dominique Janicaud, that Bergson often expresses his own convictions while mentioning the philosophy of Ravaissou. This can suggest that whilst presenting Ravaissou’s theses on aesthetics, Bergson may also be presenting his own understanding of art. Thus, we propose an account of the propositions present in parts of *Laughter* together with excerpts of Ravaissou’s main works to demonstrate that, for both philosophers, art can be viewed as “figurative metaphysics”, and its main objective is to reveal nature’s multiplicity.

Keywords: metaphysics; art; French spiritualism; Bergson; Ravaissou; aesthetics.

“Toda a filosofia de M. Ravaissou”, afirma Bergson, “deriva dessa ideia de que a arte é uma metafísica figurada, que a metafísica é uma reflexão sobre a arte e que é a mesma intuição, diversamente utilizada, que faz o filósofo profundo e o grande artista” (Bergson, 2013b, p. 266). Embora a expressão “metafísica figurada” nunca tenha sido

¹ Mestre em Filosofia pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). E-mail: rauanluiz@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7295-3319>.

atribuída à arte por Ravaisson exatamente nesses termos, a definição de Bergson parece adequada à filosofia heroica de seu predecessor.

Segundo Ravaisson a origem comum da filosofia e da arte é facilmente notada na antiguidade quando os grandes sábios eram também grandes poetas. A arte não nasce apenas a partir do entendimento e do cálculo, embora estes participem da execução de seu desígnio, a arte não é determinada pelas formas, ao contrário, ela determina as formas. Esse contato com um impulso alheio ao entendimento e responsável pela criação artística é representado pela antiga figura das Musas. Quando evocadas pelos poetas, elas ditam-lhes seus versos e se expressam através da voz daqueles que as contemplam. Bruno Snell, em seu clássico *Die Entdeckung Des Geistes*, nos ensina que as Musas, estando presentes em toda parte, eram a representação de uma experiência mais ampla e, por conseguinte, possuíam um conhecimento equivalentemente maior. Posteriormente comunicavam aos poetas, homens notavelmente limitados, suas experiências e estes as reproduziam em seus cantos (Snell, 2012, p. 136). Além dos artistas, há ainda um terceiro grupo de indivíduos que, desvencilhados de qualquer egoísmo, têm como ímpeto vital a própria força criadora difusa por toda a natureza:

Os mortais de elite permaneceram fiéis à impulsão original, simpáticos a tudo que os rodeia, se crendo nascidos, segundo outra sentença estoica, não para eles, mas para o mundo inteiro. Estes foram aqueles que os gregos creram filhos dos deuses e que chamaram de heróis. (Ravaisson, 2008, p. 13)

Uma solicitude sem reservas é o principal atributo dos heróis. “Eles têm consciência de uma força em si a qual permite que eles se elevem acima das circunstâncias” (*Ibid.*, p. 14) e, principalmente, acima de si. Assim, não restritos à sua inerente individualidade, o ânimo dos heróis é movido por anseios muito além de seus próprios e, sempre voltados a algo que os ultrapassa, não hesitam diante dos sacrifícios e socorrem a outrem como se estivessem a ajudar a si próprios. A grandeza de alma, por conseguinte, é uma qualidade dos heróis a qual os faz agir não apenas para o benefício próprio, mas em muitos casos até mesmo por toda a humanidade. O que supriria uma verve capaz de desencadear tão extenso brio? Como representavam os gregos, os heróis viam o mundo, enquanto “obra divina, revestido de uma beleza maculada por monstros nocivos. Purgar a terra era seu prêmio: eles deviam terminar assim a obra divina (mais tarde, este é o ofício da arte, da moral, da política)” (*Ibid.*, p. 14-15). Tal magnificência e

sua correlação com o restante da natureza, todavia, não foi sempre notada, pois os homens vulgares, “não encontrando neles mesmos qualquer força e qualquer grandeza, viram assim além deles apenas fraqueza e pequenez” (*Ibid.*, p. 19). Não obstante, sem ressalvas puderam admitir que tudo é feito a partir do nada e, diante do vazio que constataram em si, “adquirir para viver foi quase sua única preocupação” (*Ibid.*). Ressalta-se, diante disso, o privilégio das almas superiores: os homens de elite não vivem submissos às circunstâncias e seus acidentes, ao contrário, eles têm consciência de uma vontade à qual devem se render independentemente das circunstâncias e, por conhecerem em si essa aspiração, eles podem, por conseguinte, reconhecê-la no restante da natureza. Por isso, segundo Ravaisson (*Ibid.*, p. 21) a grande força que move o mundo recebeu durante a antiguidade nomes que significavam sopro e vento — πνεύμα (*pneûma*) no vocabulário grego e, no latim, *animus* e *anima*, origem do atual termo alma. Todas as almas, para os antigos, ao cabo formavam uma única, a divindade infinita e perfeita da qual todo o mundo dependia e para a qual tendiam os heróis. A relação entre esses dois âmbitos, o divino e o mundano, era representada através de dois tipos de monumentos: os templos e os túmulos. Os primeiros, originalmente sobrepostos em locais elevados, simbolizavam e estendiam a soberania divina; os túmulos, em contraposição ao atual materialismo que os decora com lembranças da vida terrestre, eram adornados com símbolos de uma ilustre vida vindoura assim como prenunciavam todos os demais ritos funerários (*Ibid.*, p. 22).

A hierarquia entre essas duas antigas compreensões do mundo, uma superior e outra inferior, é fundamental, pois delimita todo o âmbito vital e origina duas doutrinas díspares: o materialismo e o espiritualismo. No materialismo tudo é reduzido aos corpos inertes e dispersos no espaço ao acaso e os princípios, por conseguinte, são inferidos a partir das “coisas inferiores que são às coisas superiores o que os materiais são para as formas nas quais aparecem a ordem e a beleza” (*Ibid.*, p. 23). Nesse cenário tudo se resume aos corpos e seus acidentes e, sendo eles os únicos elementos conhecidos, puderam assim os sofistas mais tarde proclamar que apenas as sensações são a medida de todas as coisas (*Ibid.*, p. 24). Tal foi a doutrina que se desenvolveu a partir de Demócrito e do epicurismo. Em contraposição a esta concepção vulgar é elaborada a aristocrática filosofia de Aristóteles e Platão ou, se acatarmos a homenagem deste último, é Sócrates quem, desprendido de preocupações triviais, demonstra que para além das eventualidades e de toda a contingência apreendida pelos sentidos há generalidades superiores as quais prevalecem às fortuitas conveniências. Mas até mesmo Platão compartilhou com seus adversários um erro fundamental o qual perdurou ao longo de quase toda a história da

filosofia: confinar no entendimento a compreensão de toda a realidade. O entendimento constrói suas ideias através da faculdade de abstração, ele separa umas das outras as coisas que na realidade são conjuntas (*Ibid.*, p. 25). Aristóteles, ciente dessa impropriedade, assinalou que, em diversos casos, aquilo que existe em muitas coisas não possui uma existência própria, mas apenas existe no pensamento que o cria (*Ibid.*, p. 26). Não obstante, através de individualidades — as ideias singulares do pensamento — como poderíamos explicar algo infinito e absoluto como o movimento ou a vida em geral? Com efeito, reconstituir o infinito através de suas partes é uma árdua e incessante tarefa impossível de ser cumprida totalmente. Se o entendimento é incapaz de compreender integralmente a vida, a que além dele poderíamos recorrer? Aliás, por qual razão almejamos ascender à totalidade e apreender o que o intelecto é incapaz de fornecer? Resta ainda, lembremos, outro elemento:

O coração, contendo vontade e sensibilidade, demandou mais. Era-lhe necessário o que demandou Schelling, o ser que existe, isto é, ao qual se dirige uma experiência, tal o ser que se pensa, se toca na consciência. Este foi o voto secreto das almas enérgicas, os heróis acima de tudo, voto o qual testemunhou suas ações. (*Ibid.*, p. 29)

Se o heroísmo conduziu a consciência em direção à fonte da verdade profunda, quem esteve melhor preparado para nos guiar nessa direção do que aquele “versado no conhecimento de todas as realidades, sejam elas físicas ou humanas, foi o preceptor do último dos heróis gregos, Alexandre?” (*Ibid.*, p. 28-29). Aristóteles foi assim o grande fundador do espiritualismo, ele contrapôs a notável insuficiência da racionalidade à riqueza fecunda da experiência ao seguir um sentimento vivo da realidade. Neste decurso ele encontra, em vez de puras ideias abstratas, as causas primeiras, as fontes de todo o movimento que é a vida.

Apenas a própria vida é capaz de gerar vida, logo ela não pode ter surgido de algo exterior a si. E ao observar a natureza, Aristóteles notou que tudo é movimento e a ação, por conseguinte, é o que pode explicar o movimento. Desse modo a ação é algo superior, ela “é como um instante que duraria sem sucessão. Assim nós tentamos conceber o eterno, o positivo da duração, onde a negatividade introduz a sucessão” (*Ibid.*, p. 32). Posteriormente podemos reconhecer “que o fundo da ação é a vontade e, enfim, o fundo da vontade é o amor” (*Ibid.*). Segundo Ravaisson, portanto, ser é agir, “a ação é a própria existência” (*Ibid.*). A vontade, causa primordial da ação, “supõe a ideia de um objeto” e,

não obstante, ela “supõe uma inclinação anterior, involuntária, onde o sujeito que ela provoca não se distingue mais do seu objeto” (*Id.*, 1999, p. 141). Por isso o desejo “é um instinto primordial no qual o objetivo do ato é confundido com o ato, a ideia com a realização, o pensamento com o elã da espontaneidade é o estado de natureza, é a própria natureza” (*Ibid.*, p. 142). O pensamento movente impulsionado pela vontade, uma vez desvencilhado das abstrações que o afastam da totalidade e da sucessão que introduz a negatividade, reúne-se com o grande elã criador disperso no universo e reconhece não algo exterior, mas a si mesmo na natureza:

Na consciência, o pensamento tende a se espalhar em ideias onde ela se reflete de certa maneira e se reconhece. Cada vivente, ao alcançar seu ponto de perfeição, tende a se reproduzir para alcançar no que ele engendra uma mais plena posse de seu ser. (*Id.*, 2008, p. 33)

Em uma realidade sem cisões, desvencilhada das abstrações do entendimento, conhecer tudo aquilo que existe é conhecer a si próprio, por isso “O ser completo é o espírito do qual tal é a natureza que agindo ele possui a consciência do que faz, do que ele é” (*Ibid.*). Em último caso, o que possui completa consciência de si, se conhece perfeitamente? “Em Deus somente”, escreve Ravaisson, “a consciência perfeita do objeto é inteiramente idêntica ao sujeito” (*Ibid.*). Mas o pensamento e a moral do século XIX gradativamente se distanciaram do divino, pois Kant com sua crítica negativa realizou na filosofia o mesmo que a Revolução Francesa fez na política: uma apoteose da humanidade (*Ibid.*, p. 104). Um método que se atenha unicamente às partes concebidas pelo entendimento humano, conseqüentemente, jamais poderá compreender a finalidade da natureza, visto que as partes só existem enquanto tal em relação a um todo. Logo até mesmo para compreendermos o limitado é necessário sempre nos referirmos à totalidade superior pois, em outros termos, “o inferior tem sua razão no superior” (*Id.*, 2012, p. 316). Assim, ao ignorar o superior toda a unidade da natureza desvanece e não podemos perceber sua perfeição. Contudo é desta perfeição que, em diferentes graus, cada espécie é uma imitação. É apenas na consciência de si que obtemos um conhecimento absoluto, onde o pensamento se vê com pura clareza. Ao pensarmos algo exterior, em contrapartida, o pensamento constantemente se depara com lacunas e sombras interpostas pelo entendimento e até mesmo pela imaginação. O adequado conhecimento, por conseguinte, é o conhecimento de si, quando o pensamento se reconhece em seus objetos. Logo, ao se conhecer ele se vê primeiramente disperso em diversas ideias nas quais

posteriormente ele reconhece sua unidade. Toda a natureza, segundo Ravaisson, é “feita por esboços mais ou menos bem-sucedidos dessa perfeição suprema, acabando, antes da integração final, em diferenciação” e, nesse momento supremo, finalmente como definia a fórmula aristotélica, ela se torna pensamento do pensamento (*Id.*, 2008, p. 34). Desse modo, continua o autor, “Todas as espécies que aparecem sucessivamente antes de ser revelada a humanidade são restituições cada vez mais completas do desenho primitivo” (*Ibid.*). É gradativamente que alma chega ao seu sumo, a *se pensar*, e se pensar significa “se querer, se estimar como pensante, querendo, criando” (*Ibid.*, p. 35).

O que observamos em todo o universo é a unidade de duas espécies de substâncias, uma dotada de perfeição em um grau maior e outra dotada de um grau consideravelmente menor. A segunda consiste em uma “figura transitória da primeira”, uma representação através da qual a primeira se torna evidente para os sentidos físicos. Assim, a substância perfeita é a ação, a duração e a força; desta substância provêm as subseqüentes imitações: o movimento, o tempo e a extensão que pertencem à ordem da substância imperfeita por consistirem em traduções passageiras para outra linguagem daquilo que é espiritual, daquilo que dura e por isso é eterno e primeiro (*Ibid.*). O pensamento é tudo aquilo do que ele possui uma consciência íntima através da qual sujeito e objeto se unificam e, quando ambos se tornam idênticos, temos enfim o pensamento do pensamento. Desse pensamento absoluto todos os demais são uma imagem imperfeita. Não obstante, “Antes de todo pensamento particular somos obrigados a supor um pensamento constante, sem começo e sem fim, que é como uma corrente sobre a qual se desdobra a trama dos pensamentos acidentais” e esse “é o fundo da vida que nunca nos falta” (*Ibid.*, p. 37).

Tal como ocorre na inter-relação entre as duas substancialidades, no começo encontra-se o melhor. Por isso, como já respondia Aristóteles, o princípio não é o ovo, mas sim o animal adulto do qual ele provém e no qual se encontra anteriormente a perfeição desenvolvida gradativamente pelo embrião contido no ovo (*Ibid.*, p. 47-48). E se o melhor se encontra na origem, ele é também o que se forma no desfecho. Logo, do começo ao fim e do mais elevado ao mais inferior no Universo, é uma única fórmula que contém tudo e perpassa todos os níveis da vida. Leibniz delineou essa fórmula ao afirmar que o próprio corpo é espírito, porém um espírito momentâneo desprovido de memória em contraposição ao espírito puro e perfeito (*Ibid.*, p. 38). Aliás, para Ravaisson, toda a natureza “é como uma refração ou dispersão do espírito” (*Id.*, 2012, p. 271) e por isso ela apenas pode ser explicada pela alma (*Ibid.*, p. 272).

Em suma, uma constatação inicial nos permite inferir que a vida é uma espécie de movimento. E movimento é ação, é o emprego de uma força impulsionada por uma vontade. Para compreendermos o movimento, por conseguinte, é preciso nos remontarmos à vontade que o suscita. Em relação a esta, notemos que a vontade é a vontade de algo, ela conduz a um objetivo que não apenas é a finalidade, mas é também a causa; logo, no decorrer da realização do ato movido pela vontade encontramos, em cada etapa do desenvolvimento, não apenas uma consolidação da finalidade, mas também uma revelação mais evidente da causa. Assim, se toda a evolução da vida consiste em um desenvolvimento visando um melhoramento, é o melhor que se encontra em sua origem.

Tudo o que existe possui uma causa e Deus, enquanto causa primeira, é a causa de si, ele é o próprio Absoluto que se cria e, por ser pensamento, ao fazê-lo Ele agiu como age o nosso próprio. A Divindade é um princípio gerador repleto de plenitude e riqueza a qual pode ser notada no esplendor de todas suas produções. E por qual razão suas produções foram criadas? Como dizíamos, o pensamento se reconhece em seus objetos, assim o princípio gerador espontaneamente se rebaixou e dividiu-se nas criaturas “em condições onde é velado seu esplendor, mas onde ele deposita consigo uma causa de união nova e de reconstituição” (*Id.*, 2008, p. 40). Consequentemente, tudo tende à união, à unidade que se “partilha para se recompor e se reconstituir” (*Ibid.*, p. 41). Tal é o desenvolvimento da natureza desde o seu primórdio até o seu restabelecimento final.

O fundo de toda a natureza não é imediatamente visível nos detalhes da aparência atual conveniente à inteligência. Porém, ao estendermos nossa atenção podemos compreender que todo ser vivo é originado por outro vivente único e semelhante através de um princípio íntimo e superior que percorre, “como uma seiva criadora, de um ao outro” (*Ibid.*, p. 42). Essa é a diferença entre a filosofia do *cérebro* e a do *coração*; na primeira a beleza não exerce qualquer função, mas na segunda ela reina (*Ibid.*).

A unidade do que se manifesta como múltiplo pode ser constatada inclusive interiormente. Podemos apreender interiormente de forma consciente que em nós há qualquer coisa simples que se divide em diversas vontades e pensamentos os quais, ainda que múltiplos, constituem a unidade que nos define (*Ibid.*, p. 46). Com a natureza não é diferente, mas para reconhecermos esta unidade é necessária igualmente uma apreensão interior do seu movimento — privilégio vivenciado pelos heróis. Esse movimento predominantemente foi compreendido como ascensional, um entendimento correto, porém incompleto. Ele é primeiro um rebaixamento e, em seguida, uma relevação ou ressurreição (*Ibid.*, p. 44). Ainda que, ao cabo, como dizia Heráclito é o mesmo caminho que conduz

tanto para cima quanto para baixo (DK 60) em uma proposição semelhante à de Ravaisson, para este a harmonia dos contrários não resulta de uma tensão entre os opostos, ela é mera continuidade, pois com a vida nasce a diferença (Cf. Ravaisson, 1999, p. 110). “Todo ser”, escreve Ravaisson, “tende a se duplicar para melhor se conhecer e se compreender. Ele cria assim uma imagem de si próprio na qual ele se repete e se reflete. Este é o fenômeno do qual a forma inicial é a consciência” (*Id.*, 2008, p. 64). Assim procede a natureza, ela se imita, como dizia Pascal², e por uma espécie de condescendência o superior se declina ao inferior. Através de uma polarização o espírito se duplica conhecendo-se e se move (*Ibid.*, p. 65). Não por acaso a força geradora disposta no germe o faz se duplicar para, ao dividir-se, aumentar o meio que o cerca e se desdobrar em uma nova unidade semelhante àquela da qual ele descende. Logo, o germe procede como a alma disposta a se incorporar para se comunicar (*Ibid.*, p. 63-64). Nesse movimento de desenvolvimento onde muitos viram uma contradição, Ravaisson vê, em contrapartida, uma harmonia: “O Universo é como uma peça de música onde o motivo essencial aparece e desaparece para reaparecer e emergir, enfim, triunfante, de uma série de modulações às belezas parciais onde se faz sentir novamente sua influência” (*Ibid.*, p. 73). Tal analogia com a música não consiste apenas em uma metáfora ilustrativa. Ao consideramos o movimento decorrente no universo em sua integralidade podemos identificar o seu ritmo e aquilo que ele exprime: a graça.

O movimento no qual todas as coisas em seu desenvolvimento descendem ao se duplicarem formando uma imagem de si repetidamente é o próprio método da natureza e, por isso, ele está presente em todas as partes: nas vibrações, batimentos e palpitações que formam as ondas nos fluídos em movimento. Michelangelo, menciona Ravaisson, dizia que toda forma é serpentiforme e Leonardo da Vinci, por sua vez, recomendava observar o serpear de todas as coisas sugerindo que no modo de ondular se revela o caráter próprio de cada ente. Segundo essa sugestão cada ente seria “uma expressão particular do método geral da natureza, expressão ela própria da encarnação às formas múltiplas da alma geradora” (*Id.*, p. 76). Com efeito, para Ravaisson, a ondulação é a linha da graça, pois ela é a expressão natural da abnegação essencial ao amor, o abandono através do qual se faz conhecer a bondade que é a mais perfeita graça sensível ao coração (*Ibid.*). O batimento, movimento próprio do coração, é elevação e rebaixamento, vida e morte e,

² “A natureza se imita: uma semente, jogada em terra fértil, produz; um princípio, jogado em bom espírito, produz; os números imitam o espaço que são de natureza tão diferente. Tudo é feito e conduzido por um mesmo mestre: a raiz, os ramos, os frutos; os princípios, as consequências” (Pascal, 1909, p. 385-386).

segundo Ravaisson, como também indicava Leonardo da Vinci, tudo na natureza aspira à morte (*Ibid.*, p. 79). Quando Paulo de Tarso dizia desejar ser dissolvido, ele almejava esse destino assim como toda criatura deseja, a cada dia, o sono no qual renovam-se suas forças. Nesse movimento que conduz à morte destaca-se uma graça superior decorrente do último e perfeito abandono ao qual deverá suceder a união conjugal com o princípio divino que se estendeu por toda a vida (*Ibid.*).

Dessa estrita relação entre a graça e o movimento peculiar da natureza decorre que para bem conhecer e representar qualquer coisa é necessário observamos a graça que lhe é própria, pois esse é o meio através do qual se expressa a bondade ou divindade de onde ela procede (*Ibid.*, p. 78). Essa graça proveniente da beleza consiste em uma espécie de fascinação ou encantamento representados em outro termo: a palavra “charme”. Esse encantamento produz um êxtase no qual a alma se sente transportada a uma região mais elevada (*Ibid.*, p. 86). É nesse momento que somos transportados para o divino e é também nesta ocasião que o artista cria sua obra através de um impulso o qual nos parece similar àquele que Jack London atribuía até mesmo a Buck, o cão que não lia jornais:

Há um êxtase que marca o ápice da vida e além do qual a vida não pode ascender. E tal é o paradoxo de viver, este êxtase ocorre quando se está o mais vivo possível, porém ele se realiza como um completo esquecimento de que se vive. Esse êxtase, esse esquecimento da vida, vem ao artista arrebatado e fora de si em um lençol de fogo; ele vem ao soldado sedento por guerra em um campo acometido quando recusa render-se; e ele veio a Buck, liderando a alcateia, uivando o antigo grito dos lobos, esforçando-se em perseguir o alimento vivo que fugiu rapidamente diante dele através do luar. Ele ressoava das profundezas de sua natureza e das partes de sua natureza as quais eram mais profundas que ele, remontando-se às entranhas do Tempo (London, 1990, 22-23).

A arte imita a natureza e, assim como ela, a arte cria beleza. Não são regras que engendram a beleza, mas sim a imitação e o entusiasmo. Quanto mais belo for um objeto, mais aprenderemos imitando-o (Ravaisson, 2008, p. 86). Logo, ainda que possamos aprender muito sobre poesia, para escrever bons versos é necessário ler bons poetas (*Ibid.*, p. 87). Por não se reduzirem a quaisquer fórmulas, a beleza e o entusiasmo parecem consequentemente ser algo misterioso. Com efeito, a beleza não expressa uma determinação qualquer facilmente apreendida pelo intelecto, o que ela contém é o segredo do mundo, pois “a beleza exprime o melhor e este é o que ela faz nascer” (*Id.*, 2012, p. 245). Nas palavras de Ravaisson:

“Se, pois, a beleza é o móbil da alma e aquilo que a faz amar e querer, isto é, agir, viver, ser, já que para a alma, já que para toda substância, ser, viver e agir são a mesma coisa, a beleza e principalmente a mais divina e a mais perfeita, contém o segredo do mundo.” (*Ibid.*, p. 247)

O entusiasmo que conduz à beleza — e dela decorre — é a própria força criadora da natureza, é o princípio divino que transporta e inspira. Assim, a beleza revela o gênio ou o divino dormente em nós (*Id.*, 2008, p. 89). Por essa razão, como demonstra Gabriel Séailles, o artista não pode, após conceber sua obra, remontar-se a um elemento singular que seria sua inspiração e tampouco submeter seu gênio a uma análise rigorosa (Séailles, 1911, p. 306). O gênio é a própria natureza a agir “perseguido sua obra no espírito humano” (*Ibid.*, p. 310). O célebre *Essai sur le génie des l’art*, aliás, corrobora em suas conclusões teses notadamente ravaissonianas. De acordo com Séailles a beleza concilia tudo o que parece se opor em nós, ela unifica sujeito e objeto, os sentidos e a razão, porém não é uma unidade estabelecida racionalmente, mas sentida, constatada durante “a contemplação de uma obra a qual é como a realidade, de uma obra onde o que chamamos de matéria, que na verdade é a sensação, não existe senão para glorificar o espírito”. Por conseguinte, “o estudo do gênio parece nos convidar a ver no Universo o ato de um pensamento do qual somos a consciência e do qual a lei é o esforço voltado para a beleza” (*Ibid.*, p. 307).

Ademais, segundo o relato de Ravaisson, John Milton afirmava que “O vinho pode ajudar a produzir versos nos sujeitos de ordem inferior. Quanto àquele que deseja louvar os deuses e os descender entre os homens, este bebe água em uma taça de madeira” (Ravaisson, 2008, p. 88)³. A criação das galáxias, das estrelas, do corpo humano e a criação das obras de arte compartilham a mesma inspiração, eis o que denota a beleza. Desse modo a finalidade imediata da arte é a reprodução da vida, ela “é o próprio ofício de realizar a beleza e a graça” (*Ibid.*, p. 83). Enquanto a ciência conduz a filosofia ao reconhecimento da aparição da beleza, a arte, por sua vez, a possui como seu próprio objeto e coloca “em uma mais vivaz luz a lei fundamental da vida e da organização” (*Ibid.*, p. 83-84). Mas a perfeição, o objetivo da natureza, se depara com diversos

³ Respondendo a Charles Diodati, em sua *Elegia Sexta*, com efeito John Milton afirmou que vinho e regalo podem produzir poesia: “*Song loves Bacchus, and Bacchus loves song*” (Milton, 2008, p. 113). Porém, aquele que se volta ao sagrado, aos deuses e aos heróis, deve seguir o exemplo de Homero que “poupando comida e bebendo apenas água” concebeu Odisseu (*Ibid.*, p. 115).

impedimentos no decorrer da sua realização. Diante disso a arte “afasta os obstáculos para fazer ver, no estado de pureza, a tendência, a vontade da natureza, isto é, em vez da realidade com suas imperfeições inevitáveis, o ideal e a absoluta verdade” (*Ibid.* p. 83). Por isso a poesia, como dizia Aristóteles, é mais “filosófica e mais séria que a história, pois a história diz o que é, a poesia o que deve ser”⁴ (*Ibid.*).

Entre a arte suprema — que é a arte da vida — e as artes plásticas há uma intermediária: a dança. Enquanto as artes plásticas produzem as formas, a dança produz movimentos os quais culminam nestas formas e reproduzem a mobilidade das almas. Mas se a arte tende diretamente à beleza, a natureza, por sua vez, não procede exatamente da mesma maneira. Ela tende ao “amor do qual a beleza resulta como a graça resulta da beleza” (*Ibid.*, p. 79). A criação do mundo, como descrevemos, é o próprio amor, mas vale notar que o amor não se confunde com a paixão, esta visa conquistar e possuir enquanto o amor aspira doar-se sem reservas (*Ibid.*, p. 112):

A Vontade faz apenas a forma da ação; a liberdade irrefletida do Amor constitui toda a substância, e o amor não se distingue mais da contemplação daquilo que ele ama, nem a contemplação do seu objeto, é ali o fundo, a base e o começo necessário, é o estado de *natureza* no qual toda vontade envolve e pressupõe a espontaneidade primordial. Toda a natureza está no desejo, o desejo no bem que o atrai. Assim se verifica rigorosamente essa profunda fala de um profundo teólogo: “a natureza é a graça complacente”. É Deus em nós, Deus oculto simplesmente por estar tão interiormente e nesse fundo íntimo de nós mesmos onde não descendemos (*Id.*, 1999, p. 152-153).

No decorrer do seu movimento a natureza se transforma constantemente e nas coisas evanescentes parece estar a graça suprema. Talvez, sugere Ravaisson evocando os estudos estéticos de Antoine Gombaud, isso ocorra porque elas parecem se perder no infinito (*Id.*, 2008, p. 95). Dessa maneira, é evidente a dimensão metafísica da arte na filosofia em causa, utilizando a expressão de Ravaisson: “A estética não é apenas uma parte importante da filosofia: considerada em seus princípios, onde ela se identifica com a moral, ela se torna a própria filosofia” (*Id.*, 2012, p. 247). Como sumariza Jean

⁴ “[...] o historiador e o poeta diferem entre si não por descreverem os eventos em versos ou em prosa (poder-se-iam apresentar os relatos de Heródoto em versos, pois não deixariam de ser relatos históricos por se servirem ou não dos recursos da metrificacão), mas porque um se refere aos eventos que de fato ocorreram, enquanto o outro aos que poderiam ter ocorrido. Eis por que a poesia é mais filosófica e mais nobre do que a história: a poesia se refere, de preferência, ao universal; a história, ao particular. Universal é o que se apresenta a tal tipo de homem que fará ou dirá tal tipo de coisa em conformidade com a verossimilhança ou a necessidade; eis ao que a poesia visa, muito embora atribua nomes às personagens. Particular é o que fez Alcebiades ou o que lhe aconteceu” (Aristóteles, 2017, p. 97) [*Poética* 1451b 1-10].

Cazeneuve, o espiritualismo de Ravaisson “concebe a natureza como desdobramento de um pensamento que, pelo efeito da graça e do amor, se divide enquanto permanece uno” (Cazeneuve, 1958, p. 100). Se entendermos a metafísica como um movimento que visa o absoluto, a arte é, com efeito, uma “metafísica figurada”.

Bergson, por sua vez, embora atribua a definição de “metafísica figurada” à concepção de Ravaisson referente à arte, parece ainda assim partilhar da mesma convicção com seu antecessor. Ao questionar qual seria o objeto da arte em *Le rire*, Bergson afirma que se “a realidade atingisse diretamente nossos sentidos e nossa consciência, se nós pudéssemos entrar em comunicação imediata com as coisas e com nós mesmos, creio que a arte seria inútil, ou melhor, que seríamos todos artistas” (Bergson, 2016, p. 115). Embora Bergson relate ter incluído a estética em seus trabalhos após *L'évolution créatrice* em conjunto com a moral e a mística (*Id.*, 1972, p. 881), estas últimas foram privilegiadas na redação de sua derradeira grande obra. Porém, mesmo não sendo o objeto principal de uma obra específica, desde o *Essai sur les données immédiates de la conscience* relevantes apontamentos sobre a arte já haviam sido realizados. Algo inevitável, pois segundo Bergson a filosofia se encontra mais próxima da arte do que da ciência (*Ib.*, p. 843). Diante disso seu ensaio sobre a significação do cômico detém uma curiosa relevância. Tendo como um de seus principais objetos a arte cômica, *Le rire* apresenta a principal definição bergsoniana referente à arte e, ademais, a relação da arte com a vida e com a moral. Assim, trinta e dois anos antes da publicação de *Les deux sources de la morale et de la religion*, o ensaio sobre o cômico já apresentava teses fundamentais amplamente desenvolvidas em textos posteriores, especialmente em seu último grande livro, algo notável já nas páginas iniciais.

Uma das primeiras asserções sobre o cômico em *Le rire* é a de que a insensibilidade sempre o acompanha (*Id.*, 2016, p. 3). Não poderiam compreender o riso as almas ajustadas harmonicamente com a vida para as quais “todos os acontecimentos se prolongariam em ressonância sentimental” (*Ibid.*, p. 4). Os dançarinos, em seus gestos unissonantes com a música, deixam-se embalar pela melodia, mas aos olhos de um espectador indiferente à sonoridade eles podem parecer ridículos. Por isso, para produzir seu efeito o cômico demanda uma espécie de “anestesia momentânea do coração” e se refere apenas à inteligência pura (*Ibid.*). A grande inimiga do riso, segundo Bergson, é a emoção, pois não podemos rir de uma pessoa a qual nos inspira piedade ou qualquer afeição, logo “Em uma sociedade de puras inteligências provavelmente não mais choraríamos, mas talvez ainda riríamos” (*Ibid.*, p. 3). A emoção, aliás, é o motor de toda

criação, impulsionando inclusive a criação da própria humanidade — como demonstrará extensivamente o capítulo inicial de *Les deux sources de la morale et de la religion* (*Id.*, 2010, p. 40-52). Todavia, se apenas a obra publicada em 1932 a considerou de modo privilegiado, o *Essai sur les données immédiates de la conscience*, ao abordar os sentimentos estéticos, expôs relevantes proposições as quais ressoam em *Le rire* como, por exemplo, o sentimento da graça. O mencionado sentimento, segundo o autor, consiste primariamente na percepção “de uma certa facilidade nos movimentos exteriores” (*Id.*, 2013, p. 9). No decorrer dessa mobilidade fluida, todo movimento atual prenuncia o seu sucessor, pois os movimentos dóceis preparam-se uns aos outros e as atitudes vindouras são já pré-formadas naquelas presentes e assim decorrem naturalmente. Eis a preferência da graça pelas linhas curvas: nestas, ainda que mudem de direção constantemente, a direção subsequente é sempre indicada pela precedente. A percepção dessa mobilidade, por conseguinte, se funde com o prazer de “deter a marcha do tempo e de ter o futuro no presente” (*Ibid.*). Tais movimentos quando acompanhados por um ritmo e uma música suscitam ainda outro elemento. Dispondo do ritmo e de sua medida, podemos prever os movimentos do artista e uma espécie de comunicação se estabelece entre ele e nós. Fios invisíveis nos unem a essa marionete imaginária que executa todos os movimentos por nós previstos e assim parece nos obedecer. Ainda que esse títere fictício interrompa seus movimentos, nossas mãos insistem em prosseguir sua movimentação impulsionada pelo ritmo o qual se tornou nosso pensamento e vontade (*Ibid.*, p. 9-10). Assim, emerge no sentimento do gracioso uma simpatia física e agradável, pois ele se refere a uma ideia com a qual também simpatizamos moralmente. A relação entre essas duas simpatias é elegantemente exposta por Bento Prado Júnior em um comentário indicando, inclusive, as remotas implicações dessa constatação na obra do filósofo da duração:

A “comoção”, que constitui a última figura do sentimento da graça, é a experiência de uma solidariedade no movimento que não mais é governado pelas exigências da inércia e da exterioridade. Tanto no caso da simpatia moral como no da simpatia física, o que ocorre é um processo de interiorização, em que o “outro” torna-se “si mesmo”, em que o espaço “separador” é diluído numa temporalidade em que as partes se identificam; em que, enfim, a liberdade se faz regra última, não encontrando qualquer resistência por parte da matéria: o espírito de Deus deslizando sobre as águas (Prado Júnior, 1988, p. 84-85).

Toda a suavidade do movimento gracioso a qual notamos exteriormente assinala a possibilidade de uma mobilidade possível em nós mesmos, suscitando assim uma

simpatia virtual ou nascente. Tal simpatia, “sempre a ponto de se doar”, segundo Bergson é “a própria essência da graça superior” (Bergson, 2013, p. 10). Ao opor o cômico ao gracioso, *Le rire* enfatiza a contraposição imposta pela materialidade em relação ao movimento. A graça, escreve o autor, é “a imaterialidade que passa assim pela matéria [...]. Mas a matéria resiste e se obstina”, ela tenta converter em inércia e degenerar em automatismo “a atividade sempre desperta desse princípio superior” (*Id.*, 2016, p. 22). A tendência da materialidade, por conseguinte, converge para a fixação dos movimentos diversos dos corpos tornando inclusive as curvas, quando estratificadas, o contorno de caretas risíveis. Ao estratificar o movimento impelido por um ideal vivaz, isto é, ao contrariar a graça e conceder à fisionomia a imagem de um corpo mecânico assimilado à materialidade, emerge do corpo um efeito cômico (*Ibid.*). Essa simples constatação resguarda uma vultosa relevância. Enquanto todos os gestos e atitudes de um corpo que parece agir mecanicamente são risíveis, os movimentos que nos comovem ressaltam a imaterialidade a reger o corpo, a atividade da alma que move e molda a matéria. Ao contemplarmos a graciosidade e a flexibilidade em um corpo, despercebemos tudo o que há nele de resistente e pesado, ignoramos sua materialidade e admiramos a vitalidade atribuída por nossa imaginação ao princípio da vida intelectual e moral, a chama da vida inflamada “em nós por um princípio superior e percebida através do corpo por um efeito de transparência” (*Ibid.*, p. 38). Se almejarmos compreender toda a organização da matéria, isto é, a criação das espécies no decorrer do processo evolutivo e toda a constante transformação no interior da temporalidade, não basta classificar a matéria já organizada e fixar suas propriedades, devemos considerar o movimento que perpassa todo o desenvolvimento do processo evolutivo, pois só assim compreenderemos propriamente a criação — em vez de apenas constatar os atributos dos elementos já criados. Ou seja, uma verdadeira teoria da vida não deve se restringir a uma mera análise da materialidade, mas deve também considerar o movimento que transpassa a inércia e a resistência da matéria concedendo-lhe organização e vitalidade. Assim, não apenas uma constatação dessa vitalidade, mas também uma união com seu princípio já tinha sua possibilidade indicada em *Le rire* e, com efeito, essa foi a via adotada por Bergson em suas obras posteriores. Contudo, não é necessário recorrermos às obras subseqüentes para compreendermos tais asserções.

Toda a mencionada convergência recorrente no sentimento do gracioso, o *Essai sur les données immédiates de la conscience* demonstra que não se restringe apenas à dança, mas ocorre a partir dos sentimentos estéticos provocados por todas as demais obras

de arte. O objetivo da arte, estabelece a obra em questão, é comparável ao da hipnose: neutralizar as potências resistentes de nossa personalidade e nos conduzir a um estado de docilidade a partir do qual realizamos a ideia que nos é sugerida e no qual simpatizamos com o sentimento exprimido (*Id.*, 2013, p. 11). Logo, na música uma voz que lamenta inspira em nós uma profunda tristeza e as estátuas, ainda que imóveis, podem sugerir os mais suaves movimentos os quais nosso pensamento anima e neles se absorve (*Ibid.*, p. 11-12). Em suma, ainda que suscitadas por elementos exteriores, as emoções progressivamente são por nós interiorizadas e se tornam nossas próprias ideias e vontades. Diante disso, são evidentes as razões da afirmação de Bergson em *Le rire* segundo a qual seríamos todos artistas se a realidade atingisse diretamente nossos sentidos (*Id.*, 2016, p. 115). A natureza não seria para nós algo exterior e a vida seria como um poema: embalados pelo ritmo regular dos seus versos, pensaríamos e veríamos, como que em um sonho, tudo aquilo exprimido pelo poeta; tornar-nos-íamos poetas, artistas e, por conseguinte, o movimento da realidade seria também nosso próprio movimento; ouviríamos na sucessão dos nossos pensamentos, no fundo de nossas almas, a melodia do Universo: um movimento não vinculado a nenhum móbil, uma mudança sem algo a mudar, pois é a própria mudança (*Id.*, 2013b, p. 164). Porém, ainda que possamos constatar facilmente o incessante movimento de todos os entes no Universo, um véu nos separa de todas as coisas e até de nós mesmos. Viver é agir e a necessidade de ação condiciona nossa percepção. Tudo o que evidentemente percebemos dos objetos exteriores e, por vezes, de nós mesmos, consiste em uma impressão útil voltada para a resposta com reações apropriadas. As demais impressões, não convenientes a nossa ação, são obscurecidas ou compreendidas confusamente (*Id.*, 2016, p. 115). Assim, a visão que obtemos das coisas consiste em uma simplificação prática na qual as semelhanças úteis são acentuadas e as diferenças não convenientes são ofuscadas. Não distinguimos um carneiro de um carneiro, embora facilmente diferenciemos animais de espécies distintas. Por conseguinte, a individualidade de todos os elementos existentes é subtraída favorecendo uma percepção adequada as nossas ações. Ainda que seja conveniente à vivência, dessa disposição decorre uma substancial consequência: não vemos as coisas como realmente são em sua integralidade, mas apenas lemos as “etiquetas coladas sobre elas” (*Ibid.*, p. 117), algo acentuado inclusive pela linguagem. As palavras, com exceção dos nomes próprios, designam apenas o aspecto mais trivial e a função mais comum de todas as coisas, elas determinam gêneros e não individualidades. Porém, ao nos voltarmos para as próprias coisas, se pensarmos em sentimentos como o amor, a alegria ou a tristeza,

tais afeições resguardam, entre suas diversas ressonâncias profundas, matizes absolutamente singulares pertencentes apenas a nossa personalidade. Todavia, ao considerarmos nossos sentimentos, recorrentemente apenas conseguimos inferir suas características impessoais já sintetizadas pela linguagem. Desse modo, ao cabo não conseguimos exprimir e mencionar exatamente um estado de alma, mas apenas aperceber seu desdobramento exterior (*Ibid.*). Ora, se o que apreendemos de nós mesmos consiste em algo impessoal, nossa própria individualidade nos escapa (*Ibid.*, p. 118).

Distanciados de nós mesmos e de todas as coisas, vivemos em uma zona mediana entre nós e as coisas, exterior a ambos e constituída por símbolos e generalidades. Este âmbito, totalmente conveniente à ação, é o campo perfeito para sua propagação e, fascinados por suas inúmeras possibilidades e desdobramentos, ignoramos o véu que o circunscreve diante da provável confusão por ele ocultada e da inutilidade de ultrapassá-lo ou removê-lo. Porém não são todos que se confinam a esses limites. Algumas almas, distraídas das necessidades práticas, desvencilham-se da necessidade de viver e podem, por conseguinte, contemplar. Essa distração, todavia, não consiste em um confinamento mais rígido como, por exemplo, uma dedicação exclusiva às sistematizações filosóficas ou quaisquer outros desprendimentos propositais voltados para algo específico. É na realidade um desprendimento natural, já contido na disposição inata do indivíduo e o qual concede uma pureza aos seus sentidos, como se a natureza houvesse esquecido “de vincular sua faculdade de perceber à sua faculdade de agir” (*Id.*, 2013b, p. 152). Dessa disposição decorre igualmente uma maneira pura de pensar e entender. Se alguma vez esse desprendimento fosse pleno em todos os sentidos para alguma alma, ela seria a alma de um artista como nenhum outro já visto no mundo, pois distinguindo-se simultaneamente em todas as artes particulares, ele as fundiria em uma única (*Id.*, 2016, p. 118). Tal alma excepcional aperceberia todas as formas, cores, sons, enfim, tudo em sua pureza original (*Ibid.*). Esse artista fictício nunca foi concebido pela natureza, mas se o idealizamos em nossa imaginação, o fazemos através de uma extensão da natural aptidão dos artistas comuns. Para estes a natureza remove sempre em certa direção o véu que cobre a realidade e, em um sentido singular, ela esquece de vincular a percepção à vontade. Eis a procedência da diversidade das artes, o artista é predestinado a uma arte em particular pois através de um sentido específico ele pode perceber o mundo sem a interposição de precogitações ou qualquer crivo congregado à ação; ele não vê apenas o que é conveniente a um fim específico, mas pode perceber as cores e as formas como realmente são, não simplesmente como são para ele. Assim, é a própria vida interior das

coisas que ele vê transparecer através das cores e das formas. O artista pode, ao menos por um momento, desvincilhar das cores e das formas todos os preconceitos que a elas estejam associados e, por conseguinte, percebe o mundo sem o véu que se interpõe entre a percepção e a realidade. Desse modo, segundo Bergson, o artista realiza a mais elevada ambição da arte: revelar a natureza (*Ibid.*, p. 119). Por isso, como escreve o autor em outra ocasião, o poeta é um revelador. Os estados de alma expressos pelo poeta não são inteiramente engendrados por ele, se o fossem jamais poderíamos compreendê-los. Mas compreendemos um poema na medida que reconhecemos em nós mesmos aquilo indicado em outrem. Esse reconhecimento jamais seria possível se o sentimento mencionado pelo escritor não pudesse ser observado em nós mesmos:

O poeta e o romancista que exprimem um estado de alma decerto não o criam em todas as peças; não os compreenderíamos se não observássemos em nós, até certo ponto, o que eles nos dizem de outrem. À medida que nos falam, nuances de emoções e de pensamentos aparecem-nos as quais poderiam estar representadas em nós há um longo tempo, mas permaneciam invisíveis: assim como a imagem fotográfica que não foi ainda mergulhada no banho onde ela se revelará. O poeta é este revelador (*Id.*, 2013b, p. 149-150).

No entanto, entre as palavras e o sentimento por elas exprimido há uma notável distância. Para além da palavra, um instrumento social estratificado e vulgar, o poeta busca um estado de alma simples, puro e, não obstante, nos induz a reproduzir o mesmo esforço para vislumbrarmos algo antes visto por ele (*Id.*, 2016, p. 119). Através de um singular arranjo ritmado das palavras — as quais são assim animadas por uma vivacidade original — o poeta sugere aquilo que a linguagem não é capaz de exprimir (*Ibid.*, p. 119-120). Além das alegrias e tristezas representadas de modo acurado pelas palavras, os poetas captam algo totalmente diverso do vocábulo, algo vivaz, um ritmo de vida e respiração próprio de um homem, assim como seus sentimentos interiores, sendo esse ritmo sua “lei vivente”. Ao destacar esse ritmo o poeta nos permite compreender a depressão, a exaltação, os pesares, as esperanças de outrem e, involuntariamente, nos inserimos na música como “passantes que entram em uma dança” (*Ibid.*, p. 120). Por conseguinte, o objetivo da arte, expõe Bergson, é “afastar os símbolos praticamente úteis, as generalidades convencionalmente e socialmente aceitas, enfim, tudo o que nos oculta a realidade, para nos colocar face a face com a própria realidade” (*Ibid.*). Em suma, a arte é uma visão mais direta do mundo, entretanto isso não significa que ela consista em um

condicionamento materialista, isto é, que obtenha sua precisão através de uma restrição totalmente fiel ao aspecto material do mundo. A pureza da percepção do artista advém de um desinteresse, de uma descontinuidade da influência das convenções úteis, permitindo assim a a percepção de atributos além daqueles localizados espacialmente e plenamente evidentes — em outros termos, de certa imaterialidade sempre associada ao idealismo contraposto ao realismo. Conseqüentemente, “o realismo está na obra quando o idealismo está na alma” (*Ibid.*, p. 121).

Por tais razões a arte é estimulante e eleva nossa vitalidade, “Um grande drama ou novela aviva nossa fruição da vida e nos concede uma profunda visão nas prospectivas as quais a agitação da vivência ordinária esconde de nós” (Bergson, 1972, p. 981). O objetivo da arte dramática, aliás, é evidenciar a realidade profunda velada por nosso interesse e pelas necessidades da vida. Entre os estados de alma expostos pela poesia há aqueles oriundos do contato entre os homens, por vezes os mais intensos e violentos, comparáveis aos choques de eletricidade. A mera presença de um homem ao redor de outro produz profundas atrações e repulsões capazes de converter totalmente o equilíbrio, uma “eletrização da alma”, como define Bergson, “que é a paixão” (*Id.*, 2016, p. 121). Se a humanidade se desvencilhasse das leis morais e sociais, as explosões de tais sentimentos violentos decorreriam naturalmente e toda nossa vivência se resumiria a elas. Porém, em virtude de sua própria manutenção, a sociedade controla através de regras estes comportamentos e, o que “o interesse aconselha, a razão ordena” (*Ibid.*). Recobrando esses sentimentos primários, a ordem social estabelece um estrato superficial composto por ideias e sentimentos inalteráveis e, por isso, comuns a toda a humanidade. Esse sedimento reveste o inerente fulgor das paixões individuais assim como a Terra, após um delongado processo, cobriu com uma fina camada sólida e fria toda a combustão em seu interior. Mas há ainda erupções vulcânicas:

“se a terra fosse um ser vivo como queria a mitologia, ela apreciaria, talvez enquanto repousa, sonhar com essas explosões bruscas onde subitamente ela ganharia novamente controle sobre o que possui de mais profundo. É um prazer desse gênero que o drama nos fornece.” (*Ibid.*, p. 122)

Através de tal metáfora Bergson justifica o comovente apelo dos dramas no decorrer de uma vida tranquila e burguesa, eles revolvem certo lume o qual não mais se acende, mas que podemos ainda sentir sua tensão interior. Não obstante, os dramas concedem “à

natureza sua revanche sobre a sociedade”, pois evocam as paixões profundas que se lançaram na superfície e, exagerando as possíveis artificialidades das leis sociais, eles nos revelam as contradições da sociedade (*Ibid.*). Em suma, inclinando a própria superfície eles nos permitem alcançar a profundidade. Enfraquecendo a sociedade ou revigorando a natureza, ao cabo seu objetivo permanece o mesmo: revelar uma parte escusa de nossa personalidade. Assim, aquilo que nos atrai no que é dito sobre outrem é o que podemos vislumbrar em nós, “todo um mundo confuso de coisas vagas que gostaríamos de ter existido e que, felizmente para nós, não existiram” (*Ibid.*, p. 123). Tudo se passa como se essas obras fizessem ressoar um apelo voltado para lembranças atávicas de um passado infinitamente remoto, lembranças ádvenas em relação a nossa vida atual e que, por conseguinte, parecem evocar algo irreal. Mas a própria arte demonstra que essa aparente irrealidade é, na verdade, uma realidade mais profunda e inicialmente velada por nossa disposição voltada exclusivamente para as necessidades práticas. Reaver essa realidade profunda é o objetivo dos dramas e de todas as demais obras de arte. E ainda que utilizem as palavras repletas de generalidades, as artes visam sempre individualidades. A visão fixada pelo pintor sobre a tela e os estados de alma expressos pelo poeta possuem algo totalmente singular o qual existiu em determinada ocasião, mas jamais se repetirá. Da mesma maneira, o dramaturgo nos apresenta no decorrer de uma trama a sucessão de estados de alma igualmente peculiares e que não se reproduzirão jamais. Referimo-nos decerto a esses sentimentos através de nomes gerais, porém em outras almas tais sentimentos já não são a mesma coisa. Apesar disso, como escreve Bergson em *La perception du changement*, a visão fixada pelo pintor, sendo ela mais profunda, se torna a visão de todos os homens (*Id.*, 2013, p. 150) e *Le rire*, por sua vez, já demonstrava não haver contradição nesse processo.

Decerto um personagem como Hamlet é único e, ainda que por vezes ele se assemelhe a outros homens, não são eventuais semelhanças a principal motivação do nosso interesse por ele. Um sentimento pode ser reconhecido geralmente como verdadeiro, contudo isso não significa que ele seja um sentimento igualmente geral, vivenciado por todos. Toda obra de arte compartilha a singularidade do sentimento que a origina, porém mesmo sendo um produto finito e peculiar, toda produção artística é universalmente aceita se resguardar a marca do gênio que a concebeu (*Id.*, 2016, p. 134). Embora não conceda para nós o exato sentimento experimentado pelo artista, a obra de um gênio nos permite reconhecer o esforço criador que a engendrou e, por conseguinte, podemos reproduzi-lo e assim imitar o esforço do artista. “Sua obra”,

escreve Bergson, “é um exemplo que nos serve de lição. E na eficácia da lição se mede precisamente a verdade da obra” (*Ibid.*, p. 124-125). Logo, a visão fixada pelo pintor, oriunda de um determinado lugar em condições específicas e de um já evanescido intervalo da história, certamente não poderá ser exatamente reproduzida, todavia diante da pintura reconhecemos ali o próprio esforço o qual a obra nos incita a reproduzir para vermos o que antes o artista viu. Por essa razão a pintura não é simplesmente a fixação de uma imagem inexpressiva, mas algo vivaz e justamente através de sua capacidade de nos estimular podemos constatar sua verdade — assim como Hamlet que, mesmo jamais existindo, nos conduz a um sentimento vívido sempre capaz de comover qualquer leitor.

A comédia, em contrapartida, tem como objeto sempre as generalidades, ela versa sobre temperamentos recorrentes, nota as semelhanças e nos apresenta os tipos ou, por vezes, cria modelos inéditos. Os títulos de suas peças evidenciam essa característica. Em vez de um nome próprio, tal como “Fausto” ou “Hamlet”, recebem nomes de gêneros como “O Misanthropo”, “O Avaro” e afins (*Ibid.* p. 125). Por essa razão a comédia se sobressai em relação às demais artes — aliás, ela se contrapõe consideravelmente às tragédias. Os heróis trágicos são indivíduos totalmente únicos e possuem destinos igualmente singulares. A imitação jamais consegue reproduzir os atos de um herói e, provavelmente, ela pode converter uma tragédia em uma comédia. “Nenhuma pessoa se assemelha com ele [o herói]”, escreve Bergson, “pois ele não assemelha a qualquer pessoa” (*Ibid.* p. 126). Enquanto as tragédias expõem o destino de um único indivíduo, o poeta cômico apresenta os traços gerais de grupos de pessoas e características frequentes, o que denota dois tipos de observação distintos para as duas mencionadas produções. A própria vida dos poetas trágicos, comumente solitária e burguesa, denota que a observação da vivência de outros homens não é um requisito fundamental para a produção de suas obras. Tampouco a observação de eventos e paixões similares àqueles descritos em seus escritos é necessária. Todavia, se os mencionados poetas presenciassem tais elementos, decerto essas observações seriam destituídas de utilidade, pois o que o poeta expressa é a visão de estados de alma profundos, conflitos interiores e, tal visão, não pode ser obtida exteriormente. As almas não podem penetrar umas nas outras, aponta Bergson, e por conseguinte avistamos apenas exteriormente certos signos das paixões e os interpretamos “por analogia com o que nós sentimos. O que sentimos é, portanto, o essencial, e somente podemos conhecer a fundo nosso próprio coração” (*Ibid.*, p. 127).

Se o poeta vivencia interiormente as paixões por ele descritas, teria Shakespeare vivido o fado de Macbeth, Hamlet, Rei Lear e de todos os seus demais personagens? A

resposta de Bergson é afirmativa. Ainda que a biografia dos escritores pareça contradizer essa afirmação, é preciso distinguir a personalidade consolidada pelo poeta e todas as demais as quais ele poderia ter realizado. Constituímos nosso caráter através de contínuas escolhas e, recorrentemente, nos deparamos com bifurcações as quais demandam uma decisão. A escolha que realizamos pode nos conduzir a caminhos remotos se comparados com as demais direções pelas quais poderíamos ter seguido. O poeta, através de sua imaginação, pode refazer seus passos, engajar-se em uma direção alternativa e percorrê-la até o fim. Assim, mesmo não tendo sido Hamlet ou Macbeth, se as circunstâncias e sua própria vontade permitissem, Shakespeare certamente os seria:

A imaginação poética nada é além de uma visão mais completa da realidade. Se os personagens criados pelo poeta nos dão a impressão da vida, é porque eles são o próprio poeta, o poeta multiplicado, o poeta se aprofundando em um esforço de observação interior tão poderoso que ele capta o virtual no real e recomeça, para fazer uma obra completa, o que a natureza nele deixou como esboço ou como simples projeto (*Ibid.*, p. 128-129).

Em nossa vivência cotidiana apenas uma de nossas personalidades possíveis pode ser realizada. Para todas as demais, porém, a literatura pode ser o seu alvorecer.

A comédia, por sua vez, procede de modo adverso, pois ela requer sempre uma observação exterior. Por isso não é possível ao poeta cômico criar suas obras a partir de uma observação de si, mas apenas se baseando em grupos de pessoas, pois os atributos risíveis não podem ser individuais na maioria dos casos. Restringindo-se à superfície dos comportamentos, ele pode inferir generalidades as quais a mera observação de si não provê. Não obstante, se o poeta cômico se aprofundasse na personalidade de todos os homens, ele não encontraria qualquer atributo risível; se associasse os efeitos exteriores às causas íntimas, ele se depararia com a singularidade de cada indivíduo, com comportamentos peculiares os quais não se repetem e são intrínsecos à personalidade de cada pessoa. Assim, em vez de um aprofundamento, o poeta cômico detém sua observação em uma região mediana da alma onde atributos podem ser destacados sem qualquer prejuízo e generalizados. Dessa maneira é possível comparar casos análogos e através de abstrações apresentar generalidades. Enquanto o aprofundamento encontra comportamentos próprios da vitalidade de cada pessoa, uma análise superficial pode encontrar comportamentos ridículos, estranhos à intrínseca natureza de cada indivíduo e, por conseguinte, risíveis. Nesse cenário o riso atua como instrumento de correção, expõe

uma atitude extravagante que, por não ser peculiar a um único indivíduo, pode ser copiada e repetida — ocorrências as quais o riso procura evitar. Logo a comédia, em contraposição às demais artes, está sempre voltada para as convenções sociais e aceita como natural a organização social. Ela intenta corrigir, instruir e, por conseguinte, não é desinteressada como a arte pura. A partir dessa perspectiva ela diverge da arte pura a qual, segundo Bergson, “é uma ruptura com a sociedade e um retorno à simples natureza” (*Ibid.*, p. 131).

Enfim, se a arte nos conduz a um contato direto com a natureza, a um alargamento de nossa percepção, é evidente sua proximidade com a metafísica. Em uma mais precisa definição da relação entre ambas, Bergson afirma que “a filosofia é um gênero do qual as diferentes artes são as espécies” (Bergson, 1972, p. 843) e suas asserções em *Le rire* elucidam essa proposição. Diante disso a compreensão bergsoniana aproxima-se consideravelmente das teses de Ravaisson. Como assinala Dominique Janicaud:

O espiritualismo francês, em seu desdobramento principal, reagrupa essa família de espíritos que, na segunda metade do século XIX e mesmo no início do século XX, procura uma renovação da metafísica e uma via direta em direção ao absoluto através de um aprofundamento metódico da vida interior (Janicaud, 1997, p. 5).

Embora Bergson e Ravaisson possuam distintas definições de absoluto, ambos parecem concordar com a via em sua direção: a metafísica e a arte enquanto “metafísica figurada”.

Entre os diversos exemplos possíveis, vale notar ainda que o potencial metafísico da arte exposto por Ravaisson e Bergson foi amplamente explorado entre os séculos XVIII e XIX por Friedrich Hölderlin e, coincidentemente, ao voltar-se para a natureza e procurar em seu movimento a grande força geradora que engendrou o mundo, o poeta da Suábia encontra, na experiência, aquilo que os mencionados filósofos confirmaram mais tarde:

Perto de um instante de amor, o que significa tudo o que os homens fizeram e pensaram durante milênios? Na natureza isso é também o mais bem sucedido, a beleza divina! Na soleira da vida, é para lá que conduzem todos os degraus. De lá viemos, para lá iremos. (Hölderlin, 2012, p. 86)

A filosofia heroica, dizia Ravaisson, não constrói o mundo através de “unidades matemáticas, lógicas e tampouco com as abstrações desprendidas das realidades do Entendimento; ela atinge, pelo coração, a viva realidade vivente, alma movente, espírito de fogo e de luz” (Ravaisson, 2008, p. 120). Um distanciamento do princípio movente, da realidade vivaz, em favor das limitadas construções intelectuais ou de qualquer outro intento desvia a humanidade do próprio curso da natureza. Como já notava Hölderlin em seu *Hipérion*, “Onde um povo ama a beleza, onde venera o gênio em seus artistas, aí sopra como ar da vida um espírito universal [...]. Aí todos os corações são grandes e piedosos, e o entusiasmo gera heróis” (Hölderlin, 2012, p. 196). Porém onde a natureza e os artistas são ultrajados, os homens tornam-se cada vez mais desolados, cresce a escravidão e os deuses fogem. Diante disso, “Não estará o homem envelhecido e murcho, não será ele como uma folha caída que não mais encontra o seu tronco, deixando-se apenas varrer pelos ventos até enterrar-se na areia?” (*Ibid.*, p. 81). Ainda que o materialismo dos séculos XIX e XX pareça ter favorecido a instauração desse cenário, resta a possibilidade que Bergson indica em sua última obra: “A casca se soltará se a velha árvore se intumescer sob um novo rebento de seiva” (Bergson, 2010, p. 282). Ademais, para explicitar em nós o princípio criador difuso pelo universo basta a experiência, pois como escrevia o poeta, o amor nos concede a plenitude “que transferimos para além das estrelas, que adiamos até o final dos tempos” (Hölderlin, 2012, p. 82). Muito poderíamos dizer ainda sobre a obra de Hölderlin e suas recorrentes coincidências com as teses do espiritualismo, porém isso nos desviaria do nosso propósito. Contudo, vale notar que tais coincidências talvez não sejam fortuitas. Como escreve Bergson, a arte não introduz um sentimento em nós, ao contrário, ela nos introduz em um sentimento (Bergson, 2010, p. 36). Tal sentimento não consiste em um artificialismo concebido pelo artista, ele é, na verdade, a própria realidade. Diante disso, evidencia-se ainda a relevância da afirmação de Fernando Pessoa segundo a qual “toda a literatura consiste num esforço para tornar a vida real” (Pessoa, 2011, p. 141).

Referências:

- Aristóteles. **Poética**. Tradução de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2017.
- Bergson, H. **Essai sur les données immédiates de la conscience**. Paris: PUF, 2013.
- Bergson, H. **La pensée et le mouvant**. Paris: PUF, 2013.
- Bergson, H. **Le rire**. Paris: PUF, 2016.
- Bergson, H. **Les deux sources de la morale et de la religion**. Paris: PUF, 2010.

- Bergson, H. **Mélanges**. Paris: PUF, 1972.
- CAZENEUVE, J. **La philosophie médicale de Ravaisson**. Paris: PUF, 1958.
- HERÁCLITO. Heráclito de Éfeso. In: ANAXIMANDRO; ANAXÍMENES; ANAXÁGORAS; et. al. **Os pré-socráticos**: fragmentos, doxografia e comentários. Tradução de José Cavalcante de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- HÖLDERLIN, F. **Hipérion ou o eremita na Grécia**. Tradução de Marcia Sá Cavalcante Schuback. Rio de Janeiro: Forense, 2012.
- JANICAUD, D. **Ravaisson et la métaphysique : une généalogie du spiritualisme français**. Paris: J. Vrin, 1997.
- LONDON, J. **The call of the wild**. Mineola: Dover Thrift, 1990.
- MILTON, J. **The Major Works**. New York: Oxford, 2008.
- PASCAL, B. Pensées. In: _____. **Pensées et opuscules**. Paris: Hachette, 1909.
- PESSOA, F. **Livro do desassossego**: composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- PRADO Jr., B. **Presença e campo transcendental**. São Paulo: Edusp, 1988.
- RAVAISSON, F. De l'Habitude. In: _____. **De l'habitude métaphysique et morale**. Paris: PUF, 1999.
- RAVAISSON, F. **La philosophie en France au XIXe siècle suivie du Rapport sur le Prix Victor Cousin**. Paris: Hachette, 2012.
- RAVAISSON, F. **Testament philosophique**. Paris: Allia, 2008.
- SÉAILLES, G. **Essai sur le génie das l'art**. Paris: Félix Alcan, 1911.
- SNELL, B. **A cultura grega e as origens do pensamento europeu**. Tradução de Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2012.

Recebido em: 25/11/24

Aprovado em: 03/07/25