



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

Pedro Lima Filho

Evolução da vida e criação artística em Bergson

Rio de Janeiro

2021

Pedro Lima Filho

Evolução da vida e criação artística em Bergson

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Filosofia

Orientadora: Prof^a Dr^a Rosa Maria Dias

Rio de Janeiro

2021

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

L732 Lima Filho, Pedro.
Evolução da vida e criação artística em Bergson / Pedro Lima Filho. – 2021.
354 f.

Orientadora: Rosa Maria Dias.
Tese (Doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de
Filosofia e Ciências Humanas.

1. Filosofia – Teses. 2. Arte – Teses. 3. Evolução – Teses. 4. Bergson, Henri,
1859-1941. I. Dias, Rosa Maria. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro.
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

es

CDU 1(44)

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

Assinatura

Data

Pedro Lima Filho

Evolução da vida e criação artística em Bergson

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de Concentração: Filosofia

Aprovada em 10 de março de 2021.

Banca Examinadora:

Professora Dra. Rosa Maria Dias (Orientadora)

Instituto de Filosofia e Ciências Humanas - UERJ

Professor Dr. Mário José Dias

Centro Universitário Salesiano de São Paulo - UNISAL

Professor Dr. Rafael Rocha da Rosa

Secretaria de Educação do Estado do Rio de Janeiro – SEE/RJ

Professor Dr. Rodrigo Gueron

Instituto de Filosofia e Ciências Humanas - UERJ

Professor Dr. Tiago Mota da Silva Barros

Instituto Federal do Rio de Janeiro - IFRJ

Rio de Janeiro

2021

DEDICATÓRIA

À minha Professora e Orientadora Rosa Maria Dias pelo incentivo e pela confiança depositada sobre a minha capacidade de dar um passo a mais nas pesquisas dentro do campo da filosofia.

AGRADECIMENTOS

À Rosa Maria Dias – minha professora e orientadora pela paciência, pelo incentivo e pela liberdade a mim oferecida para a execução deste trabalho.

À Edna da Silva Martins Lima – esposa, pela paciência, pela compreensão e pelo incentivo às minhas atividades acadêmicas.

C'est un fait bien connu, presque une règle, que le poète, le romancier, l'auteur dramatique, le musicien, souvent même le sculpteur et le peintre ressentent les sentiments et passions de leurs personnages, s'identifient avec eux.

(É um fato bem conhecido, quase uma regra, que o poeta, o romancista, o autor dramático, o músico e, mesmo frequentemente, o escultor e o pintor ressentem os sentimentos e paixões de seus personagens: identificam-se com eles.)

Théodule-Armand Ribot

RESUMO

LIMA FILHO, Pedro. **Evolução da vida e criação artística em Bergson**. 2021. 354 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

Nesta pesquisa, propõe-se a estudar a evolução da vida e a criação artística. São dois fenômenos distintos que aparentemente não apresentam relações um com o outro. Contudo, a diversidade de espécies de seres vivos que encontramos na face da Terra evidenciam que a vida se desenvolve pela evolução. A evolução não é apenas uma teoria, mas, também, um fenômeno comprovado pelas ciências atuais. Ela nos indica que a vida se desenvolve por um processo criativo incessante e que não se esgota no surgimento de uma nova espécie. Por outro lado, temos as artes. Elas resultam da criatividade humana. Uma obra de arte não esgota o afã criativo do homem. Portanto, encontramos na criatividade um elemento comum que se encontra tanto na evolução da vida quanto na criação artística. Além desta observação, as ciências humanas comprovam que a arte sempre esteve presente na cultura da humanidade. Não importando a era, pré-histórica ou não, as atividades humanas sempre mostraram traços de elementos artísticos. Tendo como ponto de partida a criatividade na vida e na arte, damos início à busca de possíveis relações existentes entre a evolução da vida e a criatividade artística. Haveria realmente ligação entre a arte e a vida? Haveria princípios ou regras comuns entre os dois fenômenos? Ou, seria mera fantasia tecer relações entre os dois fenômenos? Para responder a estas questões, buscamos suporte filosófico nas obras de Henri Bergson e suporte psicológico nas publicações de Henry Maudsley e de Théodule-Armand Ribot. Não deixamos de considerar as novas descobertas da biologia e da medicina para responder aos questionamentos postos.

Palavras-chave: Elã vital. Evolução da vida. Criação artística. Sentimento estético.

ABSTRACT

LIMA FILHO, Pedro. **Life Evolution and artistic creation according to Bergson.** 2021. 354 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

In this research, the life evolution and the artistic creations are set under investigation. They represent phenomena so different that apparently there is no connection between them. But, the diversity of species of living beings that we find all over the Earth show us that life develops itself by evolution. Evolution is not only a theory but a phenomenon already approved by nowadays sciences. So, evolution shows itself as a process without interruption that does not finish by the outbreak of a new species. Besides this, there's art. Art is the product of human creativity. A piece of art also does not extinguish the creative impulse of the artist. For this reason we think that creativity is the common factor between life evolution and artistic creation. After all, human sciences have shown us that art is part of human activities since its appearance; no matter the era or age we consider, the prehistorical or the actual times, human productions are full of artistic traces. By setting creativity as starting-point for the investigation of life and art, we get started to the research of possible existing ties between life evolution and artistic creation. Should there be a link between life and art? Should there be common principles and rules equally liable to explain both phenomena? Or would it be simple imagination to consider the existence of such a link. To answer these questions, we rely on Henri Bergson's philosophy and on the psychological publications by Henry Maudsley and Théodule-Armand Ribot. We also rely on most recent discoveries in the fields of biology and of medicine aiming to respond to the issues that have been posed.

Keywords: Life impulse. Life Evolution. Artistic creation. Esthetical feeling.

RESUME

LIMA FILHO, Pedro. **Evolution de la vie et création artistique selon Bergson**. 2021. 354 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

Dans cette recherche, on étudie l'évolution de la vie et la création artistique. Ils sont des phénomènes tout à fait distincts qui apparemment il n'y a pas de rapport entre eux. Cependant, la diversité des espèces de êtres vivants qui nous rancontrons sur la face de la planète nous montre que la vie se développe par évolution. L'évolution n'est pas seulement une théorie, mais un phénomène déjà approuvé par la science actuelle. Elle nous montre que la vie est un processus créatrice sans interruption qui ne s'épuise pas au but du épanouissement d'une nouvelle espèce. A côté de cela, il y a les arts. Elles sont le produit de la créativité humaine. Une oeuvre d'art n'épuise non plus l'élan créatrice du artiste. Pour ça, on trouve que la créativité devient un élément commun à l'évolution de la vie et à l'activité créatrice du l'homme. En outre, les sciences humaines attestent que l'art a été depuis l'apparition du l'homme présente dans la culture de l'humanité; n'importe sur quel era nous nous rapportons, la préhistoire ou l'era actuelle, les productions humanines sont pleines de traces artistiques. Ayant la créativité comme point de départ tantôt à la vie aussi bien que à l'art, on se met à la recherche de possibles rapports existants entre l'évolution de la vie et la création artistique. Il y aurait vraiment de liaisons entre vie et l'art? Il y aurait de principes ou de règles communs entre les deux phénomènes? Ou serait-il simple fantaisie de la pensée la hypothèse de que il y a de rapports entre eux? Pour répondre à ces questions, on s'appuis sur la philosophie de Henri Bergson et sur les publications psychologiques de Henry Maudsley et de Théodule-Armand Ribot. On n'a pas laissé de compter sur les plus récentes découvertes dans les domaines de la biologie et de la médecine pour répondre à les questions qui on été proposées.

Mots clé: Elan vital. Evolution de la vie. Création artistique. Sentiment esthétique.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	13
1	IMAGEM E PERCEPÇÃO	23
1.1	Imagem	23
1.2	Percepção pura ou percepção sensorial simplificada	25
1.3	Percepção do movimento	26
1.4	Imagem-lembrança e imagem-memória	28
1.5	Interioridade e exterioridade das imagens	28
1.6	O corpo como imagem viva	29
1.7	Ideias claras e definidas	31
1.8	Imagens concretas e imagens simbólicas	33
1.9	Atrativo estético	34
2	SENSIBILIDADE E SENSAÇÃO	36
2.1	Sensibilidade geral	41
2.1.1	<u>Equilíbrio sensível</u>	44
2.2	Sensibilidade específica	45
2.2.1	<u>Classificação dos sentidos</u>	46
2.2.1.1	Sentidos gerais	46
2.2.1.2	Sentidos especiais	47
2.3	Limites da sensibilidade	48
2.4	Sensibilidade e consciência	49
2.5	Sensações	51
2.5.1	<u>Distorção da sensibilidade</u>	54
2.6	Quantidade e qualidade na relação com o mundo	55
3	ELÃ VITAL	60
3.1	Duração	63
3.1.1	<u>Sistemas aberto e fechado</u>	67
3.1.2	<u>Virtualidade e duração</u>	71
3.2	Mecanicismo e finalismo	73
3.2.1	<u>O mundo em uma fórmula</u>	74
3.2.2	<u>Um modelo para o mundo</u>	78
3.2.3	<u>Realidade, Mecanicismo e finalismo</u>	81
3.3	Liberdade vital	85

4	EVOLUÇÃO - DURAÇÃO VITAL	87
4.1	Unidade e multiplicidade da vida	89
4.2	Causalidade	90
4.3	Sobre as teorias evolucionistas	92
4.4	Evolucionismo: científico e filosófico	96
4.5	Fundamentação do conceito de elã vital	97
4.5.1	<u>Neodarwinismo</u>	98
4.5.2	<u>Evolucionismo de Hugo de Vries</u>	99
4.5.3	<u>Evolucionismo de Eimer e o neolamarckismo</u>	100
4.5.5	<u>Elã vital: a construção do conceito</u>	104
4.5.6	<u>A unidade na divergência</u>	108
5	DIVERGÊNCIA EVOLUTIVA E COMPORTAMENTOS	112
5.1	Estilhaços de vida	112
5.2	Torpor, instinto e inteligência	116
5.2.1	<u>Instinto inteligente e inteligência instintiva</u>	122
5.3	Energia solar: combustível da vida	123
5.4	Mobilidade e sistema nervoso	125
6	PERCEPÇÃO	130
6.1	Conceito geral de percepção segundo Bergson	131
6.1.1	<u>Consciência e inconsciência na percepção</u>	136
6.2	Percepção pura	140
6.3	Percepção efetiva ou de fato	145
6.4	A memória	150
6.4.1	<u>Distinção entre as memórias</u>	153
6.5	Percepção: realidade e virtualidade	156
6.6	Mecanismo de ação e generalização	158
7	INTUIÇÃO E INTELIGÊNCIA	162
7.1	Intuição	163
7.1.1	<u>Sobre o conceito de intuição na filosofia de Bergson</u>	164
7.1.2	<u>Intuição na sensibilidade e na sensação</u>	169
7.1.3	<u>Comportamento intuitivo</u>	176
7.2	Inteligência	178
7.2.1	<u>Diferenças essenciais entre instinto e inteligência</u>	180
7.2.2	<u>Conhecimento não aprendido</u>	185

7.2.3	<u>Inteligência como libertação do mundo material</u>	188
7.2.4	<u>Mecanismo cinematográfico</u>	190
7.2.5	<u>A inteligência e a arte</u>	194
8	IMAGINAÇÃO	196
8.1	A imaginação em Bergson como tema transversal	197
8.2	Associação de ideias	201
8.2.1	<u>Semelhança e contiguidade entre imagens</u>	204
8.3	A vida real e a vida de sonho	209
8.4	Imaginação e criação	212
8.4.1	<u>Objetividade e subjetividade na imaginação</u>	217
8.4.2	<u>Imaginação reprodutora e criadora</u>	219
9	AFECÇÕES	222
9.1	Afecção no contexto da percepção	223
9.1.1	<u>Elã vital e motivações afetivas</u>	227
9.1.2	<u>Alimentando uma paixão</u>	229
9.1.3	<u>Sentir ou conhecer?</u>	230
9.1.4	<u>A expansão das afecções: alegria e tristeza</u>	232
9.2	Afecções e emoções	234
9.2.1	<u>Afecção como fonte de motivação</u>	235
9.2.2	<u>Sobre a inação da razão e seu poder deliberativo</u>	237
9.3	Os dois fatores da afecção	241
9.4	Afecções mentais emotivas	243
9.4.1	<u>Como se configura a afecção</u>	244
9.4.2	<u>Afecções e classificações</u>	245
9.4.3	<u>Sobre a dor e o prazer</u>	247
9.5	Intersubjetividade e simpatia	249
9.6	Sentimento estético	254
10	IMAGINAÇÃO CRIADORA	256
10.1	Duas classes de imaginação	257
10.2	Os três fatores da imaginação	259
10.2.1	<u>Fator intelectual</u>	260
10.2.2	<u>Fator emocional</u>	263
10.2.2.1	Lei do interesse afetivo	265
10.2.3	<u>Fator inconsciente: a inspiração</u>	267

10.3	Imaginação plástica e difluente	273
10.4	O sublime	280
10.5	Efeito estético das imaginações plástica e difluente	281
10.6	Função fabuladora	281
11	PERCEPÇÃO ESTÉTICA	288
11.1	Consciência estética	288
11.2	Interação estética: obra de arte e espectador	299
11.3	Sintonia do espectador com a obra de arte	300
11.4	O poder sugestivo da arte	303
11.5	Sugestão estética da natureza	306
11.6	Formas de sugestões estéticas	308
12	O ARTISTA	310
12.1	Quem é artista?	311
12.2	Paradoxo do distraído	315
12.3	Desvelando a realidade	317
12.4	A individualidade	321
12.4.1	<u>Individualidade das coisas no campo da realidade</u>	321
12.4.2	<u>Individualidade na intuição dos afetos emotivos</u>	322
12.4.3	<u>Individualidade da arte</u>	324
12.5	Universalidade e atemporalidade da arte	326
12.6	Sobre a verdade na arte	328
12.7	O efeito estético: ficção e realidade	332
12.8	A arte cômica	334
12.8.1	<u>Da comicidade em geral</u>	336
12.8.2	<u>Da comicidade artística</u>	339
12.8.3	<u>Conflitos gerados pela comicidade</u>	340
12.9	O artista e a evolução da vida	341
	CONCLUSÃO	344
	REFERÊNCIAS	355
	GLOSSÁRIO	358

INTRODUÇÃO

Apresentação do tema

Vivemos em mundo repleto de informações que nos afetam em todos os aspectos de nossas existências. O fenômeno da informação mostra-se principalmente nas imagens que são propagadas pelos meios de comunicação. Não raro, elas apresentam aspectos estéticos. Muito mais do que informar, elas visam nos persuadir por meio da aura de beleza de que são revestidas. Através das técnicas de persuasão, efetuadas pela utilização de artifícios estético-artísticos, o homem pratica o jogo do poder em todas as instâncias de suas atividades. Na religião, na política, na economia (serviços, indústria e comércio), na organização social, na moral e onde quer que o ser humano atue, ele busca mais que a eficiência. Ele procura também fazer com que seus feitos e criações sejam vistos positivamente, não somente por serem bem elaborados, mas também como detentores de atributos esteticamente aceitáveis. Almeja-se conquistar reconhecimento amplo do que é realizado, reconhecimento esse que inclui a beleza da obra, mesmo que esta não tenha sido feita com fins artísticos.

Em torno dessa luta pela qual os seres humanos enfrentam-se para buscar alguma forma de poder, procurando sobressair-se em relação aos seus próximos, enxergamos um fator comum denominado luta pela vida. Muitas vezes, torna-se difícil relacionarmos as diversas disputas (comerciais, industriais, territoriais e sejam de quais tipos forem) à luta pela vida. Provavelmente, essa dificuldade surja em decorrência do excesso de artificialidade de nossa cultura. As dificuldades de sobrevivência ficam mascaradas pelas facilidades que a modernidade nos proporciona. Mas, nem por isso a luta pela vida como fator essencial para a existência de qualquer indivíduo ou da espécie deixou de estar presente.

Do exposto acima, verificamos dois fenômenos que estão de alguma forma relacionados: a importância da estética no contexto das atividades humanas e a questão da luta pela vida. A estética, da forma como foi apresentada, está atrelada aos fazeres práticos da vida. Sendo assim considerada, ela surge como instrumental, como fonte de poder. Mas, a estética é muito mais do que isso. Ela não se restringe aos usos pelos quais o homem busca dominar seus próximos pela sedução da beleza. Pois, nessas instâncias, a palavra divina, a busca pela inserção comercial de um produto e a bela execução das tarefas constituem a parte menor do uso da faculdade estético-artística do homem. É em vista da pureza desta faculdade que propomos nos debruçar nesta pesquisa. Devemos trabalhar a estética e a arte dentro do

círculo que lhe próprio, independentemente de todas e de quaisquer aplicações utilitárias em que venham a ser postas.

No que concerne à luta pela vida, propomo-nos a situá-la dentro de seu campo próprio a partir da origem. Entendemos que as disputas e buscas por protagonismo empreendidas pelo ser humano são representativas do fenômeno natural da vida. Fenômeno este que se verifica em todas as formas de vida. O homem, ao fazer parte do mundo material detentor da propriedade vital, está, a nosso ver, submisso às mesmas determinações essenciais dos demais seres vivos. Portanto, partimos da hipótese de que viver é o mesmo que tornar-se o centro das ações e, junto a isso, lutar para expandir seu campo de ação. Implicitamente, a luta é a evidência da necessidade de manutenção da própria vida e da sua busca cega para melhor adaptar-se ao mundo. A busca da adaptação implica a necessidade de conhecer e de dominar os elementos naturais e culturais, no caso do homem. Para a melhor compreensão do fenômeno da vida, devemos buscar, a partir do discernimento entre matéria inerte e seres vivos, a origem dos elementos atinentes à vida. O estudo do impulso primordial de vida, o *elã vital*, torna-se um dos campos de estudos a que devemos nos dedicar nas diversas etapas desta pesquisa.

Enxergamos, nos fatos apresentados acima, dois polos distintos de conhecimentos os quais nos parecem estar relacionados: a questão da vida e as atividades estético-artísticas do ser humano. Partimos da hipótese de que o aspecto estético-artístico faz parte da natureza humana. Tal suposição surge da constatação que fazemos a partir da observação de fatos cotidianos e dos conhecimentos proporcionados pela história da humanidade. A maior parte dos traços de existência deixados pelo homem desde a pré-história vem acompanhada de vestígios que denotam aspectos artísticos em seus artefatos. É evidente que atualmente a arte alcançou autonomia dentre as diversas especializações humanas. Fala-se em indústria cinematográfica, por exemplo, com a mesma simplicidade com que falamos da produção industrial de bens de consumo. Chama-nos a atenção o fato de que não encontramos limites para a criação artística. Torna-se visível o caráter de inovação que está presente nos diversos campos de atuação dos artistas. O novo, o inédito, constituem as marcas da criação humana. Muito mais do que produzir no mundo físico uma peça artística, a atividade de criação do artista revela-se pelo seu poder de produzir efeitos estéticos. Uma poesia, um conto, um romance, uma pintura, uma escultura, uma apresentação teatral e um filme são exemplares de obras de arte. Todos apresentam propriedades que ultrapassam nossas sensibilidades sensoriais, eles têm o poder de nos fazer *viajar na imaginação*. Esta constatação nos leva a

inferir que uma determinada criação humana, precisa possuir algumas características para que seja reconhecida como sendo arte. Esta é uma problemática que precisamos analisar.

Os conhecimentos de que dispomos sobre a vida atualmente nos informam que a essência da vida é a transformação continuada. Esta é uma premissa a que nos atemos e que, por isso, adotamos o entendimento de que a vida se apresenta como um impulso incessante de expansão qualitativa e quantitativa. Ela busca dominar o ambiente onde surge, gerando cegamente seres compatíveis ou não, de forma a criar espécies variadas dentre as quais algumas poderão vir a ter melhor chance de sobrevivência. Atualmente, o caráter evolutivo da vida tornou-se evidente por meio do desenvolvimento tecnológico. Se antes, o estudo da evolução da vida baseava-se nos estudos comparativos das espécies existentes e nas descobertas paleontológicas, a biologia e a medicina atuais dispõem de tecnologias que permitem mapear geneticamente os indivíduos e as espécies. As ciências e a tecnologia de hoje são capazes de nos informar em curto espaço de tempo se uma determinada espécie sofreu mutação. São notórias as descobertas de novas formas de vida principalmente no campo da microbiologia. As últimas epidemias e pandemias provocadas por vírus e seres microscópicos vêm sendo acompanhadas e combatidas exatamente por meio da capacidade técnico-científica de detectar as mutações sofridas pelos agentes infecciosos. A evolução da vida deixou de ser uma inferência teórica e passou a ser uma realidade evidente.

A fim de apresentar o máximo de fidelidade às concepções filosóficas de Henri Bergson, o autor desta tese empreendeu estudos não somente de suas obras, mas também de algumas de suas fontes; fontes estas que são pertinentes à elaboração do conceito de percepção. Vale esclarecer que este aprofundamento se fez necessário em vista de que, ao longo da pesquisa, foram detectadas algumas lacunas na filosofia de Bergson que precisariam ser preenchidas conceitualmente para que os objetivos desta pesquisa fossem alcançados. Trata-se dos contatos primários do ser vivo (sensibilidade e sensações), em especial do homem, com o ambiente, isto é, a instância da realidade; e, das afecções emotivas. Tanto o contato primário quanto as afecções emotivas que participam do ato perceptivo são trabalhados de forma minuciosa, nesta tese, preenchendo, portanto, um espaço conceptual que, a nosso ver, não foi ocupado por Bergson em suas pesquisas. Algumas obras de Delboeuf, Henry Maudsley e de Ribot foram lidas para que delas fossem retirados os conhecimentos requisitados para a compreensão da sensibilidade vital e das sensações; assim como para o entendimento das afecções emotivas. A escolha destes autores não foi arbitrária; ela decorreu da própria referência utilizada por Bergson em seus trabalhos de pesquisa. Essa escolha feita pelo autor desta tese objetivou a evitar conflitos conceituais ou referenciais. Fica,

aqui, portanto, nossa contribuição para o enriquecimento do que podemos designar pensamento filosófico bergsoniano.

O texto desta pesquisa é referenciado com obras em línguas nacional e estrangeira. As citações e fragmentos extraídos de obras estrangeiras originais foram traduzidos pelo autor desta tese; sendo, por isso, de sua total responsabilidade a fidelidade e a correção da conversão para a língua portuguesa oficialmente adotada no Brasil.

Tese

A temática apresentada acima colocou-nos diante de dois fenômenos díspares. Por um lado, temos o fenômeno vital que se desenvolve por meio do processo evolutivo; por outro lado, temos a arte que é o campo da criação humana voltado para a geração de inovações, sem limites. São fenômenos cujos objetos são muito distintos: um é gerador de seres vivos; o outro produz obras de arte. Entre um ser vivo e uma obra de arte não há aparentemente elementos comuns. Mas, a obra de arte é uma criação humana e o homem faz parte de um sistema vital que envolve todos os seres vivos independentemente de reinos, gêneros e espécies. O que temos como fato é a observação de que a luta pela vida chegou ao requinte da aplicação de recursos estéticos em seu contexto. Viver e lutar são a tônica dos seres humanos que buscam tanto individualmente quanto coletivamente a autopreservação e a dominação dos espaços natural e cultural. Mas, a luta pela vida não é um fato isolado: ela está relacionada a um fenômeno mais amplo que compreende a vida e seu processo evolutivo. O homem é, portanto, esse ser que luta e que faz uso de artimanhas artísticas para lograr êxitos. Ele é integrante de um dos ramos pelos quais a vida evoluiu. A vida desenvolveu-se em seres cada vez mais complexos. Ela surgiu como criação, recriou-se e recria-se pelo processo evolutivo. Ela é sistematicamente inovadora. Por sua vez, o homem apresenta, também, o dom da criação. Não nos referimos à recriação de si pela reprodução vital; referimo-nos à sua capacidade de criação no sentido estético-artístico. Essa faculdade não lhe surge isoladamente, ela é parte de um poder mais geral de que o homem é dotado: a criatividade.

Portanto, estamos diante de dois fenômenos totalmente distintos: um produz seres vivos e outro produz obras de arte. Eles fazem parte de sistemas diferentes, mas se interligam por um laço vital: a evolução da vida, uma vez que o homem se encontra inserido em um dos ramos evolutivos. A partir da constatação desse liame, achamos oportuno levantar a problemática relativa à criatividade que se mostra nos dois fenômenos: a evolução da vida e a criação artística. Entendemos que estamos diante de dois fenômenos relacionados a sistemas

fatuais diversos. Um é criador de formas de vidas diferentes; o outro é gerador de peças artísticas. Contudo, o caráter criativo observável, nas duas instâncias, leva-nos a acreditar e a supor que é possível que haja nexos entre os dois fenômenos. Em vista da constatação de que a criação artística não é um fato alheio à vida e de que seja um fenômeno que surgiu em decorrência da evolução da vida da qual o homem faz parte, propomo-nos a investigar: se há princípios e regras comuns que orientam o processo criativo tanto na evolução da vida quanto na criação artística. Junto a esta busca, procuramos também elucidar uma questão atinente à criação artística: colocamos a hipótese de que a criatividade artística não é decorrente de luxo ou de capricho da natureza. É nossa pretensão demonstrar, portanto, se há fatores ou princípios comuns à evolução da vida e à criação artística que possamos indicar com segurança a ligação entre eles. Concomitantemente, buscamos a resposta para a questão da importância do aspecto estético-artístico para a vida do homem: seria acessório ou essencial?

Objetivos

Evolução da vida e criação artística são assuntos distintos que, aparentemente, não se encontram conectados. Colocamos, portanto, como objetivo principal, desta pesquisa, investigar sobre a existência efetiva de relações entre os dois fenômenos. Para isso, devemos direcionar nossos estudos para o entendimento dos processos pelos quais a evolução da vida ocorre e para a elucidação dos aspectos estéticos e artísticos das atividades humanas. A motivação de nossa pesquisa está, portanto, em buscar elementos que nos permitam verificar, também, se a arte e a estética não são fenômenos isolados ou luxo da natureza, no contexto das questões vitais.

Considerando que o tema tratado envolve vida e a ação humana, o ponto central em torno do qual discutiremos é o conceito de percepção. Este será tratado conforme descrito nos textos bergsonianos. Segundo esta perspectiva, perceber significa assimilar estímulos e devolvê-los ao meio, como forma de reações possíveis ou mesmo efetivas. No contexto, em que tratamos de seres vivos e, especificamente, do homem, o aspecto interno do corpo adquire importância. Pois, entre a entrada de estímulos externos e as possíveis respostas orgânicas, encontramos as afecções. Por isso, a partir do conceito de percepção construiremos um pensamento que buscará situar as atividades humanas, considerando suas reações comportamentais devidas tanto às relações com a exterioridade, quanto com a interioridade.

Passo a passo, elaboraremos um corpo de conhecimentos que nos conduzirá à compreensão da vida e de seu aspecto evolutivo. Dentro do processo da evolução,

procuraremos situar o homem como ser detentor de faculdades que determinadamente o diferenciam dos demais seres vivos: referimo-nos às suas faculdades criativas. Acreditamos que ambos os estudos poderão fornecer-nos elementos capazes de nos conduzir a uma solução à problemática proposta.

Delimitação do problema

A orientação desta pesquisa encontra-se nos conceitos filosóficos de Henri Bergson. Aos seus pensamentos, devemos incluir as importantes contribuições de Théodule-Armand Ribot e de Henry Maudsley. Estes dois autores contribuíram de forma significativa para o conceito de percepção de Bergson. Este é o motivo pelo qual a eles recorreremos a fim de manter-nos o mais fiel possível à linha filosófica bergsoniana. Destacamos que os textos de Ribot e de Maudsley enriquecem muito nossa pesquisa em virtude de suas contribuições no campo psicofisiológico e no campo estético-artístico. Acreditamos que o aporte dos ensinamentos desses dois autores, no que tange à imaginação e às afecções, preencherá alguns campos não bem explorados por Bergson.

Não pomos em discussão nem a história da vida nem tão menos a história da arte. Para fins práticos de compreensão da temática ora desenvolvida, procuraremos limitar nossas discussões ao campo estrito daquilo que encontramos nas publicações de Bergson e de algumas referências afins. Onde houver necessidade de buscar outras fontes, o faremos de forma a corroborar e, em alguns casos, atualizar algumas asserções que tenham, porventura, se tornado obsoletas, dada a época de publicação das obras de Bergson. Certamente que, onde couber, faremos inserções de autores cujas publicações alinham-se com nosso fluxo de pensamento. Tendo isso em vista, esclarecemos que não é nossa intenção elaborar nem uma teoria da vida, nem uma teoria da arte ou da estética. Propomo-nos a construir uma pesquisa que visa tão somente averiguar e apontar os liames que conectam a evolução da vida à criação artística.

Devemos ressaltar que os principais conceitos a que recorreremos ao longo de nossos textos são: imagem, percepção, sensibilidade, sensação, intuição, inteligência, afecção, sentimento, duração, memória, lembrança, e imaginação. Os sentidos atinentes a esses conceitos devem ser buscados e sempre considerados à luz da filosofia de Bergson. Em especial, o conceito de sensibilidade tomamos emprestado de Delboeuf; e, os conceitos relacionados aos afetos psíquicos (sentimento, emoção, paixão e congêneres), tomamos emprestado de Ribot e de Maudsley. Mas esses empréstimos não alteram a interpretação do texto, tendo em vista que Bergson alinhou seus pensamentos às concepções desses autores. O

alinhamento da filosofia bergsoniana ao pensamento desses três autores encontra-se na noção de movimento de Delboeuf e no estudo das reações fisiológicas e psíquicas do corpo empreendidas por Ribot e Maudsley. Vale ressaltar que os conhecimentos desses autores embasam o conceito de percepção de Bergson.

Os conceitos de memória e de lembrança serão recorrentes ao longo da pesquisa, tendo em vista suas relações próximas com o conceito de percepção. Como veremos, no decorrer de nossa exposição, o conceito de percepção que norteia nosso pensamento inclui a interveniência das lembranças. Disso resulta que a percepção compreensiva depende essencialmente da memória e da possibilidade de seu resgate via lembrança. A percepção compreensiva é uma modalidade de relação do homem com seu meio. Contudo, damos relevo ao aspecto afetivo que envolve a percepção. Pois, consideramos e mostraremos que nossa relação com a vida não se restringe à nossa capacidade intelectual. Somos seres essencialmente emotivos. Ao voltar nosso olhar para o aspecto afetivo, entendemos que estamos trazendo a luz para um dos aspectos que não foi muito intensamente trabalhado por Bergson ao longo de suas publicações. Não criamos nada para preencher esta lacuna. Trazemos emprestado para nosso apoio os conceitos de Ribot e de Maudsley sobre os afetos emotivos que satisfazem com propriedade às nossas necessidades explicativas. Estas decorrem do fato de que para explicitar a criação artística e o sentimento estético, faz-se imperativo que recorramos ao estudo dos afetos emotivos. Pois, a estética e a arte são expressões do sentimento e não do entendimento, como veremos ao longo desta investigação.

Organização

A distribuição da temática encontra-se dividida em doze capítulos e suas respectivas subseções; encadeados de forma a fornecer progressivamente, das noções mais simples às mais complexas, o conteúdo e as problemáticas que permitirão nos conduzir à busca de relações possíveis entre a evolução da vida e a criação artística.

O capítulo 1 reserva-se à explicitação do conceito de imagem e seu vínculo com a percepção. Iniciamos por esta exposição em vista da alta relevância do conceito de imagem para a compreensão dos textos bergsonianos. As múltiplas derivações do conceito de imagem, tais quais imagem-percepção, imagem-movimento, imagem-lembrança, serão aplicadas reiteradas vezes.

No capítulo 2, tratamos da sensibilidade e da sensação. Mostramos que estas duas capacidades são formas pelas quais os seres vivos interagem com a natureza. Elas são as

portas pelas quais entramos em contato apreensivo com os estímulos da exterioridade. Procuramos destacar em que campo agem as duas faculdades de forma a permitir que tenhamos contatos reflexos, inconscientes e conscientes com a realidade. De modo implícito já trabalhamos, neste capítulo, com o conceito de percepção, concedendo, inclusive, o status de percepção primeira às respostas sensíveis que o organismo apresenta aos estímulos físicos. Nossa referência conceitual, para este tema, encontra-se em *Théorie générale de la sensibilité (Teoria geral da sensibilidade)* de Joseph Delboeuf. A partir do conceito de sensibilidade desvendamos a sensação que dela é produzida pelos órgãos sensoriais. A aproximação dos dois conceitos nos leva a compreender os fatores pelos quais a vida e sua adaptação ao meio ambiente tornam-se possíveis. Relacionamos os dois conceitos pelo viés de sua conexão com a mente, em seus estados consciente e inconsciente. Estabelecemos, também, a distinção entre os fatores quantitativo e qualitativo que diferenciam as respostas das duas modalidades de percepção. Os órgãos dos sentidos são mostrados como interfaces que efetivamente interpõem o contato da mente consciente com a realidade no que diz respeito à apreensão dos estímulos exteriores. Junto a isso, explicitamos que o efetivo contato consciente com a realidade ocorre pela via das sensações, não da sensibilidade.

Nos três capítulos seguintes, dedicamo-nos ao estudo da evolução da vida. No capítulo 3, introduzimos o conceito de elã vital; no capítulo 4, tratamos da questão da evolução da vida; e, no capítulo 5, dedicamos um espaço para o estudo do aspecto divergente da evolução e suas relações com os comportamentos dos seres vivos. Neste espaço, procuramos caracterizar o elã vital como fator diferenciador entre matéria inerte e ser vivo. Situamos o impulso primordial de vida como elemento responsável pela organização da matéria inerte em seres vivos. Neste contexto, explicitamos o advento de seres vivos como a materialização efetiva do elã vital. A evolução é apresentada como expressão evidente do caráter essencialmente criador e recriador do impulso de vida. Onde, fica demonstrado mais claramente as diversidades das espécies e, junto a isso, as variedades de comportamentos. Destacamos, no processo evolutivo, o surgimento do sistema nervoso; este é apresentado como base para as respostas sensíveis e motoras mais precisas, junto ao surgimento do psiquismo e dos afetos emotivos.

Com base no que foi apresentado sobre a evolução dos seres vivos, passamos à discussão do conceito de percepção, distribuindo a temática em dois capítulos. No capítulo 6, apresentamos explicitamente o conceito de percepção. Procuramos evidenciar a correlação do corpo e da mente que se encontra implícita no conceito de percepção efetiva, ou de fato, apresentado por Bergson. A participação dos conceitos de memória e de lembrança ganha

aqui destaque como elemento pelo qual o passado exerce função ativa sobre a percepção e consequentemente sobre o comportamento atual. No capítulo 7, os conceitos de intuição e inteligência são apresentados junto às suas implicações com o conceito de percepção significativa em relação à realidade.

A partir das noções de percepção intuitiva e inteligente, passamos ao estudo da imaginação e dos afetos. Buscamos trazer à luz a importância da imaginação e dos afetos no comportamento humano. Distribuímos o tema em três capítulos. No capítulo 8, tratamos da imaginação como processo mental que envolve a dissociação e associação de imagens. No nono capítulo, desenvolvemos a problemática das emoções e suas influências sobre as atividades da imaginação. No capítulo 10, tratamos da imaginação criativa. Esta última é introduzida como fator que estabelece a conexão entre a imaginação e o sentimento estético e, também, a criação artística. Nesta etapa da pesquisa, a imaginação é posta em um patamar de importância equivalente ao das faculdades da intuição e da inteligência. Inclusive, constataremos a importância da imaginação nos estágios pré-lógicos e intelectuais de nossa relação com a realidade. O estudo das afecções nos mostrará a importância das emoções nas determinações de nossas motivações para agir. E, dentre as diversas afecções emotivas, mostraremos encontrar-se o sentimento estético. Este último, apresenta-se como força motriz para o ato criativo, junto à imaginação, e, ao mesmo tempo, como fator que nos propicia a sensibilidade estética durante a percepção.

A partir da conceituação de imaginação criativa, desenvolvemos a temática da criação artística sob a perspectiva da motivação específica encontrada no sentimento estético e na capacidade criativa do artista. Para isso, dedicamos o capítulo 11 para a questão do sentimento estético. Este é apresentado como fator que nos proporciona a capacidade de percepção do Belo e, simultaneamente, como fator que está por traz da faculdade humana de criação de obras de arte. No capítulo 12, destacamos alguns atributos do artista que nos parecem ser importantes para compreendê-lo como ser dotado de certas especificidades; assim como, tecemos mais alguns comentários sobre obras de arte. Procuramos destacar os elementos que envolvem o poder *hipnotizador* nas relações estéticas que estabelecemos com as obras de arte. O poder sugestivo de uma peça artística de um lado e, de outro lado, a capacidade de efetivar no mundo real nossas imaginações artística são analisadas neste espaço. Apresentamos alguns conceitos que são altamente significativos para a compreensão dos fenômenos relacionados à apreensão estética do artístico, tais como a singularidade e a universalidade da arte e, também a verdade como conceito não lógico relacionado à consciência estética.

Na conclusão, efetuamos uma avaliação e uma síntese de tudo quanto foi colhido e apresentado. Procuraremos demonstrar se nossa tese sobre uma possível relação entre a evolução da vida e a criação artística se confirma.

1 IMAGEM E PERCEPÇÃO

Este capítulo tem por fim esclarecer o conceito de imagem segundo a perspectiva da filosofia de Henri Bergson. Procuraremos destacar sua extensão no que concerne aos objetos e à percepção que deles temos. Não por menos, trataremos este conceito em vista das relações que observamos entre os objetos constituídos por matéria bruta e entre estes e os seres vivos. Colocamos a imagem como ponto de partida de nossa apresentação desta tese, tendo em vista suas múltiplas derivações e aplicações que encontraremos nos textos que compõem nossas argumentações. Consideramos o fato de que a imagem é dita e entendida a partir de uma consciência que percebe. Por este motivo, seria impossível tratar a temática da imagem sem estabelecer sua conexão com a percepção. Certamente, não nos propomos a esgotar a temática desses dois conceitos, imagem e percepção, neste capítulo. Aqui desenvolvemos apenas uma apresentação introdutória.

1.1 Imagem

Em nosso uso diário, a palavra imagem designa duas coisas diferentes: a forma como alguma coisa se apresenta a nós e a representação pictórica de um objeto. Em um sentido, podemos afirmar que o termo é aplicado para designar o aspecto de algo; e, em outro sentido, o mesmo termo designa algo que representa ou substitui determinado objeto. Isso denota que o mesmo termo se aplica para indicar duas coisas totalmente diferentes. Há uma diferença ontológica entre a coisa e a representação dessa mesma coisa. O fato de haver um mesmo termo para designar objetos diferentes não causa, de fato, incompreensão neste caso. E se propormos que esse mesmo termo “imagem” seja aplicado a uma gama maior de objetos particulares ou a coisas em geral com existência concreta ou abstrata? Esta é a orientação que deveremos adotar para o sentido deste termo ao longo desta investigação. Ela se baseia em um pensamento adotado por Henri Bergson sobre a teoria das imagens. Como verificamos abaixo:

[...] nada das discussões sobre a realidade ou a idealidade do mundo exterior. Eis-me, portanto em presença de imagens, no sentido mais vago em que se possa tomar essa palavra [grifo nosso], imagens percebidas quando abro meus sentidos, despercebidas quando os fecho. Todas essas imagens agem e reagem uma sobre as outras em todas as suas partes elementares segundo leis constantes, que chamo leis da natureza, [...]1 (BERGSON, 2010, p. 11)

¹ BERGSON, Henri. *Matéria e memória*: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Título original: *Matière et mémoire*. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

A partir da citação acima, podemos verificar que os sentidos dados ao termo imagem assumem uma extensão mais ampla do que a coisa e a sua representação. Imagem designa, em um sentido, aquilo que é apreendido pela sensibilidade de nossos órgãos sensoriais. Esse significado aparece no trecho “imagens percebidas quando abro meus sentidos, despercebidas quando os fecho”. Observa-se um vínculo entre imagem e os órgãos sensoriais. Contudo, adotamos a distinção de nossas faculdades sensitivas em cinco categorias diferentes: tato, visão, audição, paladar e olfato. Considerando essas diferentes formas de sentir o mundo físico, teríamos imagens diferenciadas segundo o órgão sensorial atingido pela influência do objeto percebido. Portanto, adotando essa ampliação da aplicação do termo imagem, não haveria inconveniente em nos expressarmos por meio de imagem visual, imagem tátil, imagem auditiva, imagem gustativa e imagem olfativa.

Em outro sentido, a aplicação do termo imagem se encontra na distanciação que Bergson estabelece entre sua concepção filosófica e a tradicional classificação da filosofia segundo os campos do realismo e do idealismo². Isso decorre do fato de ele adotar uma filosofia não ancorada em bases metafísicas. Sua filosofia é a do devir, da transformação do mundo. Nela não há lugar para a dicotomia real e ideal. O problema apontado por Bergson nesses dois polos filosóficos se encontra na questão da representação. A representação se apresenta como a imagem substituta da coisa percebida. E em ambos os campos filosóficos, não é possível estabelecer a relação entre o objeto e a imagem que dele temos no ato perceptivo. Recai-mos no problema da conexão entre o sensível e o inteligível. O realismo se constitui pela afirmação da existência efetiva do mundo material, no presente, em sua relação necessária com um substrato metafísico. O conhecimento que temos do mundo material é denominado imagem do mundo ou representação. Mas, uma análise minuciosa do realismo não é capaz de fornecer-nos a informação de como a imagem do mundo é gerada na mente humana. Fica um vazio na interação cognitiva que se estabelece entre o objeto real e o conhecimento que dele temos. O idealismo apresenta um problema semelhante àquele apresentado no realismo. É a mesma questão da representação. Uma vez que o ponto de partida do idealismo são as disposições mentais, o mundo material é colocado como representação da idealidade efetiva. Mais uma vez, entre a representação e a coisa representada não encontramos um vínculo válido que conecte a imagem representativa à coisa representada. Então, é em vista dessa insuficiência que Bergson expressa-se afirmando seu posicionamento: “nada das discussões sobre a realidade ou a idealidade do mundo exterior.”

² Sobre a questão do realismo e do idealismo, nos referenciamos em: Bergson, Henri. *Matéria e memória*. p. 21-24

(citado acima). Esta postura de afastamento das duas correntes filosóficas é acompanhada pela devolução da imagem ao seu lugar de origem no que concerne à relação perceptiva. Dessa forma, a imagem de um objeto se encontra posicionada sobre ele mesmo. Entretanto, para demonstrar a conjunção da coisa e sua imagem se faz necessário que explicitemos como se processa a percepção. Para isso, devemos apresentar um breve estudo sobre a concepção da atividade perceptiva deste pensador. Concepção esta que é o centro em torno do qual todas as discussões seguintes deste estudo irão mover-se.

1.2 Percepção pura³ ou percepção sensorial simplificada

Percepção denomina a integração de um objeto com o meio no qual se encontra. As coisas do mundo interagem. E o contato resultante dessa interação pode ser indicado pelos processos entrada/saída ou ação/reação. Quando se trata do mundo físico material destituído de vida (que Bergson denomina matéria inerte ou matéria bruta) os contatos ou reações entre corpos se dá de forma imediata e essas interações podem ser expressas por leis nas ciências naturais. Aplica-se o princípio da ação e da reação, tão importante para as observações científicas, preferencialmente para o mundo material desprovido de vida. Por outro lado, quando se trata de seres vivos, as interações não são imediatas. O corpo vivo interpõe o preparo para a resposta adequada, entre a entrada e a saída, melhor dizendo, entre a sensibilização (ou irritação) e sua resposta. Este preparo depende da forma pela qual o corpo vivo é afetado pelo estímulo externo que, por sua vez, depende de seu estágio evolutivo e de suas condições fisiológicas e psíquicas, conforme o caso. Portanto, o processo perceptivo do corpo vivo está vinculado às pré-disposições do organismo em face do tipo de contato estabelecido com o ambiente ou com os objetos com os quais entra em contato. Donde, podemos inferir que a percepção do organismo apresenta duas etapas que se complementam por meio da afecção, isto é, por meio das atividades internas corpo: são as etapas sensoriais e motoras das quais uma recebe estímulos e outra distribui a ação sofrida ou, em outros termos, age sobre o mundo exterior. Analisando o fluxo do estímulo externo, passando pelos órgãos sensoriais até sua saída por meio dos membros motores, Bergson coloca a questão da imagem dos objetos percebidos. Tendo em vista seu distanciamento das perspectivas do realismo e do

³ Nota: Orientamo-nos pelo que se encontra nas páginas 31-32 de *Matéria e memória*, cujo trecho que achamos pertinente destacar é o seguinte: "...a percepção pura, uma percepção que existe mais de direito do que de fato, aquela que teria um ser situado onde estou, vivendo como eu vivo, mas absorvido no presente, e capaz, pela eliminação da memória sob todas as suas formas, de obter da matéria uma visão ao mesmo tempo imediata e instantânea."

idealismo, ele afirma não haver na mente humana a representação ou a imagem do objeto percebido. Ele nos apresenta a tese de que a imagem do objeto se confunde com o próprio objeto. E, portanto, “não há imagem sem objeto” (BERGSON, 2010a, p. 43). De forma resumida, podemos esquematizar a confluência da imagem e seu objeto com um modelo envolvendo a percepção visual. Consideremos um objeto que se apresenta aos nossos olhos. A percepção visual se inicia com o estímulo luminoso refletido pelo objeto e que atinge o olho. Ela se completa com o movimento do corpo que atua sobre os músculos oculares para a focalização do objeto. Uma vez consumada a focalização do objeto, a percepção visual se efetivou. A percepção se consuma com o fechamento do circuito que se inicia com a apreensão sensível e termina com a resposta motora do organismo (a focalização do objeto externo). Neste processo, não é criada uma imagem miniatura do objeto avistado no cérebro. O que chega à mente é o movimento das ondas luminosas que atingiram os nervos, o cérebro e que, por sua vez, promoveu o movimento dos olhos, dirigindo-os ao objeto. A imagem do objeto se confunde com o próprio objeto, isto é, ela está lá onde o objeto se encontra. Nesse sentido, fica esclarecido que o conceito de representação foi simplesmente abolido. A coisa vista é a imagem de si mesma. A imagem atual do objeto percebido não está na mente. Ela se encontra na coisa que se apresentou diante dos olhos. Raciocínios semelhantes ao empregado na análise da percepção visual podem ser levados adiante quando se trata das percepções ligadas aos demais sentidos. As imagens táteis, gustativas, olfativas e auditivas se encontram em seus próprios objetos.⁴

Devemos esclarecer que o esquema apresentado acima sobre o conceito de percepção ainda não é capaz de nos oferecer a compreensão total do processo perceptivo. Pois, como já foi dito acima, a percepção dos seres vivos envolve fatores internos ao organismo que são denominados afetos ou afecções: são lembranças, imaginação, sentimentos em geral, raciocínios ou, em suma, o estado geral da mente e do corpo. Por isso, o esquema apresentado é simplista e desconsidera diversos fatores que interferem no ato perceptivo. Mas, como esquema simplificado ele é capaz de nos mostrar a pertinência entre a percepção sensorial e a imagem.

1.3 Percepção do movimento

⁴ Encontramos nas páginas 39-41 de *Matéria e Memória*, de Henri Bergson, uma esquematização que coloca a imagem percebida junto ao seu objeto.

A abrangência do conceito de imagem em Bergson se aplica inclusive às coisas que não pertencem ao campo do mundo concreto. Basta a capacidade do ser humano para lembrar, ou imaginar conscientemente algo para que uma imagem tenha a possibilidade de ser concebida. Portanto, não se requer que haja necessariamente um objeto físico para nos expressarmos por intermédio de imagens. É o que se denota ao longo dos textos bergsonianos quando encontramos expressões do tipo imagem-percepção, imagem-movimento, imagem-memória, imagem-lembrança etc. Estes termos serão explicitados mais detalhadamente ao longo desta investigação. Por ora, apresentamos o conceito de imagem-movimento. É um dos exemplos que ilustra a extensão da aplicação do conceito de imagem. Para Bergson, o movimento real somente adquire forma se for vivenciado (ou vivido) por uma consciência que o experimenta no momento de sua ocorrência. E para que sua percepção ocorra se faz necessária a intervenção da memória. Essa exigência da experimentação e da memória que a consciência necessita para a apreensão do movimento prende-se à dinâmica da realidade. Pois o real é aquilo que se apresenta em trânsito; é transformação continuada ou duração que ocorre no presente, apresentando-se como singularidade espaço-temporal. A realidade flui, se move, se transforma continuamente. Ela dura, ou melhor, está em duração. Disso resulta que o movimento somente pode ser percebido por uma mente que seja capaz de receber os estímulos da realidade (via órgãos sensoriais) e colocar as impressões desses movimentos em memória. Somente assim é possível que a mente tenha condição de estabelecer relação do antes e do depois. É a formação da consciência de continuidade. Em termos cronológicos, pode-se falar em passado e presente. Esta é a condição mínima de funcionamento da mente que permite ao ser vivo acompanhar o desenrolar das transformações por que passa a realidade que o atinge. A memória é essencial neste processo. A consciência do movimento permite ao ser vivo traçar uma imagem do movimento. É uma imagem puramente mental (espiritual, segundo a terminologia francesa) que associa o momento perceptivo presente com a lembrança do que foi percebido no passado recente. A consciência traça uma linha de continuidade de eventos que se apresenta como uma imagem mental complexa na qual a realidade se mescla com a memória (passado) nos fornecendo a imagem do movimento. É assim que se forma o que conceitualmente Bergson denomina imagem-movimento. Não se trata aqui de imagem-coisa, imagem-objeto tal qual vimos acima quando tratamos da percepção visual. Trata-se de uma modalidade de imagem que exige a interconexão temporal que aproxima passado e presente em uma imagem síntese.

Deve ser destacado na imagem-movimento que ela é mais que a imagem-percepção estudada acima. Ela constitui uma modalidade diferente de percepção. A confluência da

memória para a formalização da imagem do movimento nos indica que aqui já nos encontramos diante de uma imagem de natureza totalmente diferente daquela encontrada na percepção pura. Encontramos, implicitamente, na imagem-movimento os conceitos de duração e de tempo que serão vistos nos capítulos seguintes. Mas, seria a memória passível de ser tratada como imagem?

1.4 Imagem-lembrança e imagem-memória

O circuito da percepção que se inicia nos órgãos sensoriais e se consoma nas reações motoras deixa impressões no corpo: são as memórias. Estas são traços que marcam o sistema nervoso e o encéfalo. Mesmo que essas impressões não sejam objetos físicos, são tratadas por Bergson como imagens. Onde podemos denominá-las imagem-memória. Elas são algo como um registro latente do fluxo de movimento dos estímulos que perpassam o corpo. Nada fazem, isto é, não têm capacidade de agir sobre as atividades corporais, a não ser quando solicitadas. Sua utilidade somente surge quando evocadas, ou por estímulos externos ou pela mente. Mas, essa evocação já é uma outra atividade da mente: a lembrança. Por isso, deve-se diferenciar o processo de formação da memória e o processo de evocação dessa mesma memória. Essa diferenciação se deve ao fato de que a memória é totalizante e a lembrança é parcial e seletiva. A consciência se volta para a memória como um todo. Desse todo, ela evoca traços de memória os quais, caso sejam recuperados, passam a ser denominados lembrança. De fato, não temos acesso imediato a tudo quanto possivelmente esteja na memória. Não vivemos assolados por uma gama extensa de informações que ficariam ativas na mente. O que a memória retém somente vem à luz da consciência pela faculdade que temos de lembrar. Mas, a lembrança traz à consciência somente uma pequena parte daquilo que é possível recuperar do passado.

As imagens-lembrança e memória constituem modalidades de imagens que têm influência essencial nas diversas etapas de atividade mental. Veremos a seguir que elas participam da percepção efetiva do mundo exterior e da interioridade. São, também, a base para a constituição dos afetos. A possibilidade das diversas formas de ação e de reação do corpo e da mente dependem, portanto, do substrato denominado memória.

1.5 Interioridade e exterioridade das imagens

Uma vez que nos referimos à memória e à lembrança em termos de imagem, fica entendido que este termo (imagem) não se aplica exclusivamente aos objetos percebidos. A percepção de objetos nos conduz ao campo de observação de uma realidade que se encontra do lado de fora do corpo. Falamos de mundo exterior ou de exterioridade. Entretanto, quando nos referimos à capacidade, à funcionalidade, isto é, à fisiologia do corpo e da mente, estamos diante da interioridade ou mundo interior. As atividades que encontramos neste último são as afecções físicas e psíquicas que estudaremos mais adiante. Dentre elas citamos, além da memória e da lembrança, as emoções, as capacidades da imaginação, da intuição, da inteligência e outras. Observamos que o conceito de imagem se aplica indiferentemente aos objetos percebidos e aos diversos elementos corporais e mentais que pertencem à vida interior.

Toda imagem é interior a outras imagens e exterior a outras; mas do conjunto das imagens não é possível dizer que ele seja interior ou que ele seja exterior, já que a interioridade e a exterioridade não mais são que relações entre imagens [...] só apreendemos as coisas sob a forma de imagens. É em função das imagens, e somente de imagens, que devemos colocar o problema. (BERGSON, 2010a, p 21)

A citação acima nos fornece a compreensão da extensão do conceito de imagem. E especificamente no que concerne à interioridade e à exterioridade, este conceito supera as dificuldades apresentadas por Bergson sobre o conceito de representação. A imagem sob a concepção aqui adotada adquire a propriedade de expressar tanto elementos encontrados no campo da realidade quanto aqueles que se encontram fora deste campo, denominado por Bergson como virtualidade. Virtualidade é o campo das atividades psíquicas. E, nas distinções de interioridade e exterioridade encontramos dificuldades, em alguns aspectos, para precisar o limite entre as duas instâncias. Quando nos referimos aos nossos contatos mentais com a realidade, verificamos que eles se realizam via sensações. Estas são as janelas pelas quais as imagens transitam. Em decorrência disso, as imagens sensoriais, em relação às quais fizemos referência acima, situam-se nesse limite. Embora sejam de natureza virtual, tendo em vista que elas somente se conformam pela atividade mental, essas imagens estão irremediavelmente presas à realidade.

1.6 O corpo como imagem viva

A extensão do conceito de imagem nos oferece um mundo repleto de imagens. Sejam as imagens que constituem as próprias coisas, sejam as imagens “pensadas”, isto é, aquelas que constituem objeto das nossas operações mentais. Neste contexto, encontramos diversos

objetos ou coisas em geral com as quais, de alguma forma, travamos contato pelos sentidos e outros derivados dos processos mentais. Todos são imagens. Todas elas são passíveis de entrar em ação mútua. Entretanto, há uma diferença entre essas imagens. Algumas reagem segundo regras fixas que podem ser descritas pelo método indutivo. São as imagens do mundo físico desprovido de vida. Estas podem ser estudadas segundo leis bem definidas de ação e reação, sob condições determinadas. Por outro lado, encontramos outras imagens que não podem ser apreendidas segundo as leis das ciências que regem a matéria bruta. Trata-se das imagens que constituem os seres vivos. Estes não reagem necessariamente segundo padrões de comportamento determinados por ação e reação. Reagem por motivações. Isso se deve ao fato de que o ser vivo “processa” as impressões (estímulos) recebidas do meio ambiente para produzir a resposta que lhe convém. E esse processamento pode vir acompanhado de deliberação ou escolha. Deliberações e escolhas interpõem sempre algum grau de incerteza na reação de um ser vivo. Donde Bergson (2010a, p. 27-29) refere-se ao ser vivo como centro de indeterminação. Indeterminação que se amplia em conformidade com o grau de complexidade das funções vitais.

O conceito de centro de indeterminação surge, então, a partir do momento em que o ser vivo é posto em consideração. Ele ocupa lugar privilegiado por centrar-se, isto é, por ser ponto do qual e para o qual a percepção centrada ocorre. A posição de imagem privilegiada, que é ocupada por qualquer organismo vivo, confere-lhe o status de centro da ação, que em muitos casos pode ser considerada por cada um deles como centro do mundo. A mesma afirmação não pode ser feita em relação aos corpos inertes. Estes relacionam-se de forma aleatória ou não centrada com todos os outros corpos ou imagens, independentemente desses outros serem providos de vida ou não. Corpos inertes não têm as necessidades vitais dos organismos e, em consequência, não precisam explorar o ambiente. É exatamente nesta necessidade de explorar o ambiente para dele retirar matéria e energia que jaz a principal diferença entre corpo vivo e matéria inerte. O ato exploratório coloca o ser vivo na condição de centro de exploração. Parece que o mundo gira ao seu redor. É o que Bergson ilustra fazendo a analogia entre as imagens por meio do jogo de imagens em um caleidoscópio. Nele observamos movimentos de imagens que se centram e nesse polo encontramos o corpo vivo, como podemos ver abaixo.

Há um sistema de imagens que chamo minha percepção do universo, e que se conturba de alto a baixo por leves variações de uma certa imagem privilegiada, meu corpo. Esta imagem ocupa o centro; sobre ela regulam-se todas as outras; a cada um de seus movimentos tudo muda, como se girássemos um caleidoscópio. Há, por outro lado, as mesmas imagens, mas relacionadas umas às outras, mas de maneira

que o efeito permanece sempre proporcional à causa: é o que chamo de universo. (BERGSON, 2010a, p. 20)

Devemos, contudo, considerar o universo não apenas em sua constituição físico-material, mas também pelo seu povoamento de seres vivos. Nestes termos, o universo que se abre aos nossos sentidos é composto por matéria bruta e por matéria organicamente estruturada. Entramos em contato com matéria e com outros seres vivos, inclusive com seres semelhantes a nós. Percebemos que o mundo material inerte é descentrado, tendo em vista que nenhum elemento natural reivindica para si a posição central. A matéria bruta não surge como centro de orientação de ações. Sua composição lhe permite apenas reagir em conformidade com sua estrutura e arranjo molecular. Isso lhe condiciona a interagir com outros corpos segundo padrões de comportamento que podem ser interpretados por regras fixas abstraídas pelas ciências naturais. Como visto, ao lado dessa matéria, encontramos seres cujos comportamentos diferem. São seres que formam múltiplos centros onde cada um deles enxerga o universo como seu mundo. O universo descentrado, por isso, encontra-se povoado de inúmeros seres que clamam para si a centralidade do mundo. Se fizermos uma analogia considerando cada ser vivo uma estrela, diríamos que o universo é formado por uma constelação de vidas dispersas em seu espaço.

1.7 Ideias claras e definidas

Primeiramente, faz-se necessário esclarecer que ideias também são formas de imagens. Entretanto, uma ideia não deve ser confundida com as imagens sensoriais, nem tão menos com as impressões que estas deixam na memória. A ideia é uma síntese que pode ter origem nas atividades mentais relacionadas principalmente à imaginação e à inteligência, como veremos nos capítulos seguintes.

É frequente o uso do conceito de ideias claras e definidas em filosofia. É provável que tal uso se vincule às necessidades de expressão dos filósofos os quais buscam comunicar-se de forma que suas palavras sejam inequívocas. Para isso, requer-se clareza de pensamento e de propósitos na comunicação. O cumprimento dessa prerrogativa de inteligibilidade somente se torna possível por meio de imagens que também sejam claras e definidas. Clareza e definição só se tornam possíveis mediante a faculdade mental da inteligência que estudaremos adiante. Mas, podemos aqui antecipar que o mundo exterior, assim como o mundo interior nos fornecem um todo difuso. Esse todo difuso compõe-se da totalidade de imagens que nos tocam os órgãos sensoriais e a mente (consciente e inconsciente). Dessa totalidade de

imagens, umas são processadas pela percepção, outras simplesmente são desconsideradas e, até mesmo, não são percebidas. Pode-se afirmar que nossos corpos e nossas mentes operam uma seleção de imagens dentre as múltiplas com as quais entram em contato. Levando em conta este aspecto, observa-se que há imagens que nos são indiferentes, enquanto há outras que se revestem de algum grau de importância. Ao falar de importância, estamos falando do valor que podemos consciente ou inconscientemente atribuir àquilo que nos cerca. É neste aspecto que surge a condição de possibilidade para que algo venha a adquirir visibilidade e provável definição. A título de exemplo podemos colocar três indivíduos diante de uma paisagem bucólica. Digamos: um indivíduo faminto, um religioso ardoroso e um artista. Se perguntarmos a cada um o que veem diante de si, é muito provável que suas respostas sejam totalmente diferentes. O primeiro provavelmente diria que está vendo a possibilidade de encontrar alimento; o segundo, provavelmente diria que estaria diante do mistério da criação divina; e, o terceiro, tenderia a dizer, simplesmente “que bela paisagem”. Esses exemplos ilustram o fato de que, diante de uma mesma realidade, as percepções diferem. Os objetos que se tornam perceptíveis para um indivíduo não são os mesmos que se tornam perceptíveis para outros. Isso nos informa que a relação que tecemos com as coisas e fatos da realidade dependem de algo que não está necessariamente nas coisas. Podemos inferir que a relação do ser vivo e do homem, em especial, com seu mundo depende de fatores internos que o impulsionam a agir. São fatores que condicionam e determinam a busca incessante para a manutenção da vida e o domínio do mundo material e cultural circundante. A esses fatores internos podemos dar o nome de motivações. São elas que fornecerão a predisposição para o direcionamento da mente para guiar os sentidos para este ou para aquele objeto ou imagem. Em assim o fazendo, está sendo criada a condição básica e primordial para que algo venha à luz da consciência. Cria-se, portanto, as condições mínimas para que alguns dos múltiplos objetos da realidade possam vir a entrar no foco de nossas atenções. Da totalidade difusa e confusa de coisas que nos tocam os sentidos simultaneamente, aquelas que preenchem os requisitos de nossas motivações têm maior chance de serem apreendidas ou selecionadas pelo foco da percepção, em detrimento das outras.

[...] há para as imagens uma simples diferença de grau, e não de natureza, entre ser e ser conscientemente percebidas. A realidade da matéria consiste na totalidade de seus elementos e de suas ações de todo tipo. Nossa representação da matéria é a medida de nossa ação possível sobre os corpos; ela resulta da eliminação daquilo que não interessa nossas necessidades e, de maneira mais geral, nossas funções. (BERGSON, 2010a, p. 35)

Nosso contato consciente com a realidade depende totalmente de nossas condições corporais e mentais de perceber adicionadas às forças que nos impulsionam a satisfazer primariamente as necessidades vitais. Esta exposição sobre o direcionamento da atenção para objetos específicos ficará melhor explicitada quando estudarmos a percepção de fato. Pois até o momento, estamos lidando com a percepção pura, isto é, a percepção desprovida de fatores intervenientes como a memória e a afecção. Mas, podemos antecipar que a possibilidade de formação de imagens claras e definidas depende da faculdade que mais distingue o homem dos demais animais: a inteligência. Esta, sendo assessorada pela memória e pelas afecções em geral, é capaz de nos proporcionar clareza e definição de imagens em todas as atividades mentais onde esses atributos se fazem necessários.

Uma questão que poderia ser posta é: clareza e definição são necessárias para que a afecção estética ocorra? Antecipamos que a resposta é negativa. Esclareceremos ao longo desta investigação que os atributos de clareza e de definição das imagens não são determinantes para a consciência estética. Isso não significa dizer que aquilo que nos afeta esteticamente não possa vir acompanhado dos dois atributos em pauta.

1.8 **Imagens concretas e imagens simbólicas**⁵

Apresentamos, neste espaço, uma distinção geral pela qual separamos as imagens em dois grupos distintos: imagens concretas e imagens simbólicas. As primeiras são imagens originadas da percepção; as segundas apresentam relações não diretas, ou não imediatas, com seu objeto. São concretas as imagens que apresentam vínculo com as impressões sensoriais. Na ordem visual aparecem na lembrança de um rosto, de um monumento, de uma paisagem, etc. Na ordem auditiva citamos a lembrança do barulho do mar, do vento, de uma voz humana, de uma melodia, etc. Normalmente, as imagens concretas são impressões na memória resultantes de persistência de percepções reiteradas. São simbólicas as imagens que na ordem visual aparecem sob a forma de palavras escritas, símbolos ideográficos, etc.; na ordem auditiva: as palavras faladas ou imagens verbais, revestidas de significados; na ordem motora: os gestos significativos e a linguagem dos surdos-mudos. A formação das imagens simbólicas depende de operações mentais de análise e de síntese, efetuadas tanto sobre as percepções quanto sobre as imagens criadas pela abstração. Elas dependem de codificação e

⁵ Nota: A classificação das imagens em concretas e simbólicas aqui apresentadas está baseada nos escritos de Théodule Ribot, em *Assai sur l'imagination créatrice. (Ensaio sobre a imaginação criadora)*, páginas 186-187.

decodificação de associações entre a coisa e seu símbolo substituto. O estudo dessas associações não será efetuado neste capítulo, ficando reservado para capítulos mais avançados⁶ desta pesquisa.

1.9 Atrativo estético

Aqui retomamos a temática da imagem conforme apresentada no contexto da criação artística. As imagens são apresentadas concretamente por diversos meios nas obras de arte. Dentre as suas diversas formas de representação, encontramos registros de imagens que fazem apelo à percepção sensorial, assim como encontramos aquelas que fazem apelo às instâncias mentais e que pertencem a um campo diferente do envolvido nas percepções externas. Referimo-nos às imagens que inspiram ou que são inspiradas em emoções. Independentemente da natureza do apelo feito pelas imagens, sensorial, mental ou a mistura de ambas, o que nos interessa é o impacto afetivo ligado à estética. Por isso, devemos considerar as motivações que levam o indivíduo a ser atraído por algo em vista de seu apelo estético. E dentro desta linha de avaliação, deveremos buscar a influência do fator estético que direciona a percepção.

Não por menos, escolhemos trabalhar primeiramente o conceito de imagem. Esta escolha se baseou em dois pontos: o uso corrente do termo imagem em nosso cotidiano e a extensão do conceito de imagem na filosofia de Henri Bergson. Em nossa linguagem diária o termo imagem assume também significados amplos. Nos referimos à aparência das coisas em geral das quais tomamos consciência. Falamos, também, dos comportamentos das pessoas, e mesmo, de diversas atividades mentais e a elas nos expressamos em termos de imagens. Quando assim o fazemos, estamos falando de imagem-percepção, isto é, aquelas cuja origem são os órgãos sensoriais. Nos referimos, também, à imagem ligada ao comportamento de uma pessoa, isto é, aos seus movimentos (destreza, suavidade, velocidade). Nisso temos a imagem-movimento que se revela tanto nos mínimos movimentos executados nos afazeres cotidianos, quanto na dança, na mímica, no malabarismo, e artes congêneres. Essas imagens do movimento ou imagem-movimento assumem status idêntico ao da imagem-percepção. São equivalentes a coisas observadas. Exatamente como somos autorizados a fazer apreciação estética sobre objetos percebidos, também somos autorizados a apreciar semelhantemente os

⁶ O estudo das relações simbólicas entre imagens será tratado junto ao estudo da inteligência e da imaginação ao longo dos três capítulos que compõem a Quarta Parte desta tese.

movimentos por meio de imagens de trajetórias que a partir deles somos capazes de construir virtualmente.

Não nos limitamos a estes dois exemplos apresentados acima. Somos seres de afetos. Dessa forma, somos movidos por paixões, sentimentos e emoções. São afetos que fazem parte do processo perceptivo, como veremos mais adiante. Não somos capazes de gerar imagens de afetos, mas os fatos demonstram que eles se encontram associados às imagens. Neste caso, uma imagem-lembrança evocada é capaz de trazer junto de si as disposições emotivas originais e aquelas que lhe são acrescentadas durante a percepção. Assim, no que se refere às sensações, que estão muito atreladas ao corpo, e aos sentimentos que estão firmemente ligados à mente, nada nos impede o uso do termo imagem para referirmo-nos, em alguns casos, aos sentimentos que lhe estão associados. Podemos ter consciência do belo em relação às coisas percebidas na realidade, assim como podemos perscrutar nossas lembranças e sentimentos e sobre eles nos referirmos em termos estéticos. As imagens estão presentes em todas essas modalidades de consciência. Por elas, não encontramos limites para a expressão de coisas e fatos da realidade, de sentimentos e de pensamentos, ou mesmo, das atividades mentais em geral. Portanto, o que há de atrativo em uma imagem e que designamos como estético está para além da dependência da origem (interioridade ou exterioridade) da imagem considerada.

A generalidade da aplicação do conceito de imagem, como foi descrito acima, será aplicado ao longo deste estudo em seus diversos significados. Tendo em vista que a percepção é o processo necessário pelo qual o ser vivo interage com seus mundos (interior e exterior), a imagem se torna o conceito que nos permite transitar, sem dificuldades entre esses dois meios. Tendo isso em vista, nos propomos a debruçar inicialmente sobre a relação dos seres vivos com a exterioridade. Trata-se das ações e das reações entre imagens consideradas no mundo físico. Especificamente, quando se trata de seres vivos, os contatos entre os corpos e os agentes externos ocorrem segundo as sensibilidades que os organismos apresentam. Por isso, damos início, a seguir, a algumas discussões sobre a relação especial que os corpos vivos entretêm com os agentes físicos da natureza.

2 SENSIBILIDADE E SENSAÇÃO

Após as considerações efetuadas sobre imagem e percepção, damos início ao estudo da relação entre as imagens, ou como se queira, da relação entre as coisas. Devemos reiterar que nem todas as imagens são materiais. Há imagens virtuais. Neste capítulo, trataremos das imagens materiais, isto é, daquelas que apreendemos por nossos órgãos sensoriais. Portanto, quando nos referirmos à matéria, a corpos e a objetos, estamos indicando coisas que fazem parte do que denominamos mundo físico ou realidade. É nele que agimos e é dele que sofremos influências diversas que nos atingem materialmente o corpo e, virtualmente, as nossas mentes. É sobre ele que interferimos para nossa sobrevivência e é, ainda, em direção a ele que se voltam nossos afetos, entre os quais o sentimento estético.

Neste capítulo inauguramos o estudo da sensibilidade e das sensações. O conteúdo que aqui desenvolvemos representa o preenchimento de uma lacuna deixada por Henri Bergson em sua concepção do ato perceptivo. Em vista disso, procuramos detalhar esses dois conceitos de forma a explicitar de forma minuciosa a relação do corpo, seja ele vivo ou não, com o ambiente no qual está imerso. Mostraremos que a relação sensível do ser vivo com seu mundo é a primeira modalidade de contato seletivo que o organismo efetua no ato da percepção.

Este mundo físico do qual fazemos parte está em movimento. Esclarecemos, neste espaço, o significado deste termo em virtude de que ele se refere diretamente às transformações internas das imagens e às relações mútuas entre elas. E, por isso, indicamos que o conceito de movimento de que nos valem apresenta uma abrangência maior do que aquela que empregamos na linguagem cotidiana. Pois, no senso comum, o termo movimento expressa exclusivamente o deslocamento de corpos no espaço. Por isso, esclarecemos que movimento assume, ao longo desta exposição, o significado das modificações que podem ser percebidas no espaço, na forma e na composição dos objetos. Essa extensão do conceito é adotada por Henri Bergson em seus textos. Contudo, ela tem sua origem no pensamento de Joseph Delboeuf que é uma das fontes que orientam seu pensamento.

Se faz necessário entender a locução ‘se mover’ em um sentido absoluto. Não se trata aqui unicamente do sentido de lugar, mas igualmente da mudança de forma ou de posição, ou até simplesmente, de uma transformação molecular. Assim, quando a fêmea do vagalume aumenta voluntariamente o brilho de seu corpo, pode-se afirmar que ela se move no sentido de que ela imprime espontaneamente um movimento vibratório adicional às moléculas de seu corpo.⁷ (DELBOEUF, 1876, p. 7)

⁷ DELBOEUF, Joseph Rémi Léopold. *Théorie Générale de la sensibilité*. Bruxelles: F. Hayez, imprimeur de l’Académie Royale de Belgique, 1876. Disponível em: <<https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=hvd.hnnnta&view=1up&seq=2>>. Acesso em: 08 de setembro de 2020.

O movimento real ocorre no momento presente. Este é o momento no qual todas as ações e reações que possamos conceber se desenrolam. Neste sentido, afirmamos que a realidade é tão fluída quanto os movimentos ou transformações que nos chegam à consciência. Pode-se conjecturar que há coisas e fatos que não mudam, não se movem. Uma observação minuciosa e seguida de reflexão mostra-nos que isso é apenas uma ilusão. Pois, quando se trata do mundo real com o qual entramos em contato, no tempo presente, observamos que tudo está em movimento. As estrelas distantes, as florestas e as montanhas do horizonte podem proporcionar-nos a ilusão da imutabilidade e da imobilidade. Entretanto, uma análise minuciosa, que sejamos capazes de empreender, nos mostrará que aquilo que nos parece imutável está em movimento. Ocorre que a questão que se coloca recai sobre o ritmo da mudança. Muitas coisas que percebemos movem-se em um ritmo tão lento que nossa percepção não é capaz de detectar a variação ocorrida. E, por isso, temos a ilusão de que há coisas no mundo real que não se modificam.

Sob a tese de que tudo está em movimento, podemos inferir que todos os seres que povoam o mundo físico estão em transição. Trata-se de transição de lugar, de forma e de composição físico-química. São transições ou transformações que se devem intrinsecamente ao movimento que a tudo envolve e que traz consigo, também, as interferências mútuas entre todas as coisas. A isso, Bergson denomina duração. Com esse conceito, ele exprime todas e quaisquer transformações pelas quais as coisas passam. Durar, como verbo indicativo das transformações em geral, designa o evento pelo qual algo deixar de ser o que é em um momento para vir a ser outra coisa no momento seguinte. A afirmação posta acima de que tudo está em constante movimento nos coloca um problema ontológico. Pois,

O presente é o que constantemente já era, o passado o que constantemente já é. Não se trata de uma teoria psicológica, mas ontológica, na medida em que essa lembrança pura é o ser tal como ele é em si, virtual e inconsciente. [...] a duração passa cada vez menos a ser redutível a uma experiência psicológica, para tornar-se a essência variável das coisas.⁸ (PELBART, 2015, p. 36-37)

A realidade, que é apreendida exclusivamente no presente, é puro movimento. O ser que desejamos expressar como algo que se apresenta agora, deixa de ser o que é durante nossa enunciação. Isso se deve ao fato de o movimento continuado revelar-se em todas as coisas que se apresentam aos nossos sentidos. A estabilidade que nos autoriza a nomear as coisas encontra-se nas lembranças e em nossas elaborações mentais ou virtuais. Estas nos indicam imagens que nos aparecem na mente em virtude de apreensões já passadas. Portanto, se somos capazes de expressarmo-nos em termo do que não se move, isso se deve ao que mentalmente

⁸ PELBART, Peter Pál. *O tempo não reconciliado*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

somos capazes de conceber. Trata-se da virtualidade, que somente é possível fora do campo da realidade. Nesse sentido, virtualidade significa capacidade de mentalização. Nela podemos constituir imagens com as propriedades que nos aprouver. Nela a estabilidade e as formas eternas e perfeitas são possíveis. Voltando ao assunto sobre a ontologia posto por Pelbart, na citação acima, observamos que o ser das coisas se encontra no passado. Por contraste, o presente nos mostra o que este filósofo designou por “essência variável das coisas”.

Por isso, o fato de que tudo dura no mundo real não nos autoriza a elaborar asserções sobre o ser das coisas na instância da realidade. A duração interdita a ontologia que nos foi legada pela escola eleática e pela tradição metafísica. Entretanto, por nossas visões do senso comum, voltamo-nos para as coisas e fatos reais, expressando-nos, a todo momento, em termos ontológicos. Dizemos, diante de um objeto, “isto é tal e qual coisa”. Ao mesmo tempo nomeamos e indicamos o caráter existencial estável daquilo que apontamos. Mas, uma reflexão mais apurada sobre coisas e fatos nos mostra que tudo passa. Tudo transita. Tudo dura. Mesmo se considerarmos a mais sólida matéria, veremos que ela também se altera ao longo de sua duração. Costumamos dizer que tudo envelhece. Tudo é devorado pelo tempo. Devemos, portanto, ao longo deste estudo, ter sempre em vista que estamos lidando com dois modos distintos de relacionar-nos com coisas e fatos. O primeiro é aquele do senso comum pelo qual enxergamos as coisas como algo dado, isto é, que têm existência estável diante do mundo e de nossas observações. Esta é a visão natural de mundo⁹ como é detalhadamente explicitada por Edmund Husserl. O segundo modo de apreensão do mundo é aquele pelo qual nos dirigimos para a duração e tomamos conhecimento de que tudo que se apresenta no momento presente está em transição, isto é, está em duração. Esta distinção de formas de percepção do mundo se deve ao caráter prático com que lidamos com a problemática que envolve nossas relações com a vida. Entretanto, reservamos o aprofundamento das questões ontológicas que envolvem nossa consciência do mundo para o estudo da virtualidade que empreenderemos mais adiante. Ao que se propõe neste capítulo, devemos destacar que há essas duas visões de mundo: a natural e a crítica. A visão crítica é aquela que considera a duração e nos mostra que tudo está em transformação, como dito acima. Nosso trabalho adota o posicionamento crítico e, por isso, questionador sobre aquilo que nos chega aos órgãos sensoriais. Orientando-nos sob as diretrizes do conceito de imagem de Bergson, somos apresentados a duas classes distintas de imagens:

⁹ Cf. HUSSERL, Edmund. *Ideias para uma fenomenologia pura e para uma filosofia fenomenológica*, parágrafo 27. Neste parágrafo encontramos uma descrição de nossa relação natural com o mundo que se dá por meio da intuição empírica. Refere-se às nossas experiências práticas com a vida, sem reflexões filosóficas ou científicas.

Eis-me portanto em presença de imagens, no sentido mais vago da palavra, imagens percebidas quando abro meus sentidos, despercebidas quando os fecho. Todas essas imagens agem e reagem umas sobre as outras em todas as suas partes elementares segundo leis constantes, que chamo leis da natureza, e, como a ciência perfeita dessas leis permitiria certamente calcular e prever o que se passará em cada uma de tais imagens, o futuro das imagens deve estar contido em seu presente e a elas nada acrescentar de novo. No entanto, há uma que prevalece sobre as demais na medida em que a conheço não apenas de fora, mediante percepção, mas também de dentro, mediante afecções: é meu corpo. (BERGSON, 2010a, p. 11)

A análise do fragmento acima nos permite distinguir duas classes de imagens. A primeira é aquela que se compõe de elementos que são regidos pelas leis da natureza. Apresentam comportamentos que nos oferecem um certo grau de previsibilidade, pois seus comportamentos são determinados por leis fixas. Uma outra classe de imagens é introduzida de forma sutil. Ela é apresentada como “meu corpo”. Isso evidencia a centralidade que denota a característica principal desse outro tipo de imagem. Centralidade ou subjetividade são termos que caracterizam o sentido denotado por meu corpo. Por meu corpo, sou capaz de perceber todas as imagens que estejam ao alcance de meus órgãos sensoriais. Concomitantemente, sou capaz de ter a percepção do que ocorre internamente ao meu corpo. Tenho afecções. A utilização do pronome em primeira pessoa aqui empreendida visa a destacar o caráter próprio aos seres vivos. Vida é individualidade que se expressa pela capacidade de todo e qualquer ser vivo de se inserir no todo como unidade vital autônoma no que se refere à sua constituição física. As afecções, que são apresentadas no fragmento acima, surgem como o diferencial maior que norteia a distinção entre as imagens. As imagens que denotam os corpos representativos da matéria bruta são desprovidas de afecção. Suas respostas aos estímulos recebidos são imediatas e previsíveis (regidas por leis). Imagens que são providas de afecções apresentam um descompasso, um contratempo entre o estímulo e a resposta correspondente. Elas são os seres vivos. Estes apresentam a capacidade de agir. Para tal requerem que sejam capazes de assimilar e processar as excitações que venham de fora para produzir respostas que lhe sejam mais adequadas. Nesse trânsito do estímulo entre a assimilação e a resposta insere-se a afecção. Assim se expressou Bergson:

Examino as condições em que essas afecções se produzem: descubro que vêm sempre se intercalar entre estímulos que recebo de fora e movimentos que vou executar, como se elas devessem exercer uma influência mal determinada sobre o procedimento final. Passo em revista minhas diversas afecções: parece-me que cada uma delas contém, à sua própria maneira, um convite a agir, ao mesmo tempo com a autorização de esperar ou mesmo de nada fazer. Examino mais de perto: descubro movimentos começados, mas não executados, a indicação de uma decisão mais ou menos útil, mas não a coerção que exclui a escolha. [...] a natureza, tendo conferido ao ser vivo a faculdade de mover-se no espaço, indica à espécie, através da sensação, os perigos gerais que a ameaçam, e incube os indivíduos das precauções a serem tomadas para evitá-los. (BERGSON, 2010a, p. 12)

Observa-se que Bergson, embora faça menção às afecções, destacou a atividade global do corpo em face das excitações externas. Ele tratou dos movimentos interno e externo do corpo em resposta ao contato com o mundo. Entretanto, a possibilidade de ação de qualquer corpo depende primeiramente de como ele assimila os estímulos externos, isto é, de como o organismo reage internamente diante de determinadas circunstâncias que o envolvem. Sabemos que a temperatura, a pressão atmosférica, a umidade, a oxigenação, a iluminação e muitos outros fatores ambientais exercem total influência sobre o funcionamento do organismo. Ao lado dessas influências fluídas, encontramos o mundo físico concreto representado pelo solo e pelos objetos e seres vivos com os quais entramos em contatos. Para que haja percepção adequada desses diversos elementos, se faz necessário que tenhamos sensibilidade e sensação. Sem essas duas faculdades a percepção sensorial não existe, como veremos no seguimento. A percepção sensorial é um tipo específico de relação do organismo com o ambiente. Ela é seletiva. Por seletividade deve ser compreendida a capacidade do organismo de responder diferentemente às excitações externas, em conformidade com o tipo de cada uma. O estudo da sensibilidade aqui empreendido tem por fim acrescentar aspectos da percepção não considerados por Bergson em *Matéria e Memória*. Consideramos que o primeiro ato perceptivo do organismo se revela por meio de sua propriedade sensível. Esta se expressa pela capacidade de absorção ou apreensão de estímulos externos e pela resposta correspondente. Entre a entrada da excitação e a saída da resposta, encontramos todo um movimento orgânico de contraposição do corpo às agressões externas. A atividade interna do corpo se caracteriza como afecção, como já indicado por Bergson. Nesse sentido, elegemos a capacidade sensível do corpo como o primeiro gênero de percepção do ser vivo, por nele já encontrarmos a ocorrência de afecções. Para evitar incompreensão do texto ora proposto, convencionamos o entendimento de que o termo sensibilidade se aplica exclusivamente aos seres vivos. E, no que concerne à matéria inerte, adotamos o termo reatividade, denotando relações de causa/efeito, para expressar as reações próprias à matéria inerte.

Assim, tomamos por base o entendimento de que a sensibilidade é a percepção primeira do ser vivo e nos propomos a dar seguimento ao estudo dessa faculdade. Procuraremos explicitar como a sensibilidade apresenta-se como contato primário do ser vivo com a exterioridade e como fonte das sensações. Estas últimas são a base de nosso contato com a realidade que nos fornece informações específicas pelas quais constituímos atributos diversos aos elementos reais que nos afetam. Por elas, guiamos nossos movimentos. A partir do que elas nos revelam, construímos nossos projetos, criamos expectativas e sentimos o

mundo. Sensibilidade e sensações têm muito a nos revelar em relação à evolução da vida e sobre a capacidade de agir do ser vivo em geral. Sentir o mundo e sobre ele agir requerem uma análise específica quando nos referimos ao ser humano, devido à sua complexidade. Isso se deve ao fato de que o homem, enquanto espécie, se encontra no extremo de uma das cadeias evolutivas da vida. Sua capacidade de agir, como veremos, ultrapassa em muito à satisfação das necessidades primárias da vida: ele cria, também, artisticamente. E para efetivar sua criação, ele depende dessas modalidades de conexão com o real. Portanto, a sensibilidade e as sensações são necessariamente manifestações da capacidade de que os seres vivos são dotados, segundo seu estágio evolutivo. Pois estas duas capacidades são decisivas tanto para a adaptação do indivíduo ao meio ambiente quanto para o ato criativo, isto é, quando nos referimos ao homem. Estes dois conceitos serão detalhados a seguir.

2.1 Sensibilidade geral

Sabemos que o mundo exterior é composto por uma multiplicidade de elementos particulares. São corpos e influências ambientais diversas que estão em torno de cada um de nós. Entretanto, mesmo estando inseridos nesse mundo, não somos influenciados conscientemente e necessariamente por todos os elementos. Entretanto, pelo fato de não termos ciência de certos estímulos ou influências físicas, isto não significa dizer que nosso corpo não seja afetado por eles. Em relação a alguns estímulos, recebemos influência consciente parcial. Por exemplo: (a) sons que estão acima ou abaixo de nossa frequência auditiva nos são indiferentes; e, (b) as frequências luminosas abaixo do vermelho e acima do violeta não sensibilizam nossa visão. A capacidade de ser influenciado depende da propriedade corporal de reagir a determinados estímulos. Considerando os seres vivos, afirmamos que a reação do corpo se denomina sensibilidade. Portanto, podemos expressar-nos em termos de sensibilidade ao toque, à luz, à temperatura, à umidade, à pressão, à gravidade, às ondas sonoras etc. Também, devemos considerar que a sensibilidade ocorre dentro de determinadas margens perceptivas, como exemplificamos acima. Reiteramos que não escutamos toda a gama de frequências sonoras. Há um limite inferior e outro superior além dos quais não ouvimos. Assim como, não enxergamos toda a gama do espectro eletromagnético da luz. Nossa capacidade visual parte das frequências baixas que correspondem à cor vermelha até a faixa da cor violeta, que corresponde às frequências mais altas a que somos sensíveis. Sabemos que os cachorros escutam sons tão agudos os quais não somos capazes de ouvir. Sabemos que alguns insetos percebem as luzes infravermelha e

ultravioleta para as quais não somos visualmente sensíveis. Estes dois exemplos nos ilustram que a percepção consciente do mundo físico está diretamente atrelada aos limites das nossas sensibilidades. Devemos, contudo, esclarecer que a sensibilidade de nossos corpos ultrapassa muito nossa capacidade de percepção consciente. Isso se deve ao fato de que não é por não termos a faculdade de perceber conscientemente alguns agentes externos que eles não existam ou não sejam capazes de produzir seus efeitos sobre nossos corpos. Esclarecemos, portanto, que quando falamos em sensibilidade, estamos nos referido às respostas que nosso organismo oferece aos agentes externos, sejam elas conscientes ou inconscientes. Para efeito de nosso estudo, limitamos a sensibilidade às reações para as quais nossos corpos dispõem de órgãos e funções específicas de assimilação: os cinco sentidos. Por isso, quando falamos em percepção, referimo-nos às respostas orgânicas do corpo, sejam elas conscientes ou não. Mas, em ambos os casos essas respostas constituem reações sensíveis. Em vista disso, entendemos que a sensibilidade é o primeiro tipo de percepção de que os seres vivos são dotados. Ela é a porta de entrada e de saída para as relações que estabelecemos com a realidade. Em especial, quando nos referimos à espécie humana, ela é a fonte de conteúdo cognitivo do qual nos valem para nossa adaptação às dificuldades naturais; assim como, ela é a fonte de conteúdo para nossas criações imaginativas, que servem para o desenvolvimento das ciências e tecnologias e, também, para nossa criação suprema: a arte. Sob este entendimento, um pouco de compreensão da sensibilidade faz-se necessário para os fins que almejamos neste estudo. Pois, o ato criativo humano somente é possível de efetivar-se mediante a ação real do homem; e para isso, ele precisa sentir seu mundo e sobre ele agir. Em vista disso, devemos desenvolver, a partir do estudo da sensibilidade, uma sequência de considerações que envolverão desde a percepção sensível até a etapa final que constitui o ato criativo do artista.

A exterioridade se apresenta a nós como multiplicidade de coisas particulares. Cada uma delas se revela uma unidade singular. Entretanto, há algo que reúne essa multidão de singularidades: é o fato de que todas fazem parte de um todo que está em relação permanente. Cada objeto considerado é passível de ser tocado fisicamente e de ser influenciado por forças que contra ele se chocam. Da mesma forma que um mesmo objeto considerado é atingido, ele é capaz de retransmitir o movimento recebido para outros. Ação e reação são regras que regulam o comportamento de corpos no mundo físico. Assim, podemos afirmar que a matéria bruta está sujeita às influências que seu entorno lhe inflige; enquanto, simultaneamente, ela é capaz de se alterar e de retransmitir essas impressões. O exemplo mais visível das relações no mundo material se encontra no choque físico entre dois corpos sólidos. Se não há destruição de ambos, durante o choque, percebe-se que os movimentos deles se alteram. Se

considerarmos o calor, verificamos que este fator é capaz de produzir dilatação na maioria dos corpos materiais. Há gases que são capazes de corroer certas matérias. Vemos, portanto, transformações físicas e químicas se sucederem a todo momento. Estes são alguns poucos exemplos pelos quais podemos ilustrar o quanto há de contato permanente entre os corpos.

Temos, portanto, por base, que todos os corpos estão sujeitos às alterações provocadas por influências, sejam elas físicas ou químicas. O que nos permite diferenciar os corpos no que se refere ao tipo de ação/reação é o que denominamos sensibilidade, como apresentada acima. Se considerarmos os vegetais, veremos que eles nos parecem insensíveis aos estímulos externos; mas, eles são na verdade sensíveis. Sua sensibilidade repousa preponderantemente em suas reações químicas. A fotossíntese, as trocas gasosas e a absorção de líquidos e de minerais não são aparentes; por isso, são de difícil observação.

A matéria bruta ou inerte apresenta um padrão constante de resposta às agressões ou contatos externos. Ela responde de forma passiva aos estímulos a que estão sujeitas. Sob condições ambientais semelhantes, os objetos puramente materiais respondem segundo um padrão definido de reação. Esse padrão definido de resposta pode ser explicado pela inexistência de força autônoma interna que possa se contrapor às impressões recebidas. A presença de força autônoma interna de reação se verifica nos seres vivos. Exemplifiquemos: o calor que incide sobre a matéria bruta se distribui gradualmente e se dissemina igualmente por todo o corpo não vivo. Mas, o mesmo calor provocará um efeito diferente sobre o corpo vivo. Neste, o metabolismo provocará reação que procurará manter a temperatura interna do corpo dentro dos limites necessários ao funcionamento adequado do organismo. A partir dessas duas respostas diferenciadas em relação ao calor, somos capazes de afirmar que há distinção de respostas para um mesmo agente quando se considera, de um lado, a matéria inerte e, de outro lado, o corpo vivo. Este último é sensível e essa sensibilidade lhe confere um poder de reação que se contrapõe às excitações externas, conforme sua constituição orgânica.

A passividade com que a matéria inerte se sujeita aos estímulos externos são equacionadas, ou melhor, expressas matematicamente pela metodologia científica. As impressões sofridas pela matéria são passíveis de ser expressas por princípios, leis naturais e quantificadas numericamente em fórmulas científicas. Estes tratamentos científicos nos proporcionam previsibilidade dos fenômenos quando as condições ambientais são conhecidas. E, por isso, sem qualquer sombra de dúvida, somos capazes de afirmar que em uma determinada temperatura, a água entra em ebulição; ou que, sob uma outra condição ambiental essa mesma água pode transformar-se em gelo. No que concerne às ações sofridas pelos corpos em decorrência de agentes externos, adotaremos o seguinte entendimento: “Todo ser animal, vegetal ou mineral sofre a influência do que está em torno de si; toda alteração na

constituição do meio ambiente produz nele uma alteração correspondente que denominamos impressão. A causa da impressão, chamamos excitação.” (DELBOEUF, 1876, p. 5) Portanto, excitação é qualquer causa externa que interfere sobre um corpo e impressão é o efeito interno sofrido por ele. Convencionamos chamar de sensibilidade as respostas orgânicas às impressões recebidas pelos seres vivos. Assim, as plantas e animais, ou melhor, os seres vivos em geral são *sensíveis* às excitações naturais. E a matéria é *reagente* a essas mesmas causas.

2.1.1 Equilíbrio sensível

Na natureza, os corpos tendem a acompanhar as modificações ambientais. Eles tendem ao equilíbrio. Se tomarmos em conta, por exemplo, o quesito temperatura, fica mais fácil a compreensão dessa tendência à estabilidade. A temperatura predominante se espalha do objeto maior para os objetos de menor volume. Uma pequena barra de metal fria colocada em um ambiente quente aquecer-se-á até que sua temperatura se iguale àquela do ambiente. Entretanto, esse fenômeno não ocorre de forma semelhante quando se trata dos seres vivos. Estes, repetimos, não estão isentos das excitações externas. Mas, seus organismos funcionam dentro de uma faixa de temperatura que depende da espécie. Os corpos animados tendem a buscar o ponto central de equilíbrio térmico. Mas esse ponto de equilíbrio do corpo não corresponde necessariamente às condições ambientais. Digamos que o ponto térmico central do homem seja a temperatura de 36 graus. Seu organismo fará esforço para manter a temperatura em torno desse valor. Se o ambiente estiver muito frio, o corpo buscará aumentar a temperatura, mesmo que tenha que recorrer ao reflexo conhecido por tremor. Em um ambiente quente, o organismo humano, entre outros recursos, provoca a sudorese. Esses exemplos denotam que a sensibilidade é a faculdade dos seres vivos de se ajustarem às condições ambientais de forma a manter o corpo em condição de efetuar as funções vitais dentro dos limites suportados por sua fisiologia. As excitações são diversas. E o corpo, dependendo do grau de complexidade do organismo, responde às diversas formas de excitações. Isto quer dizer que para cada tipo de influência recebida corresponde uma resposta que lhe seja correlata. Alguns micro-organismos apresentam somente resposta aos agentes químicos. Outros respondem, também, à influência da luz. Outros, ainda, respondem às variações de temperatura, às vibrações sonoras etc. E, se voltarmos nossa atenção para a capacidade de ser impressionado apresentada pelos seres mais complexos, encontraremos organismos como os mamíferos superiores, aí compreendido o homem, que são capazes de múltiplas respostas. Nos seres vivos de organização mais complexa, encontramos a especialização da apreensão sensível das excitações. Essa especialização se configura pelo

surgimento de órgãos sensoriais nos quais se concentram as funções perceptivas. A cada classe de excitação corresponde uma capacidade sensível. Somos sensíveis à luz, ao som, ao tato, aos cheiros e aos gostos. O aperfeiçoamento da apreensão dessas formas de excitações externas resultou na especialização funcional por meio do surgimento dos órgãos sensoriais adequados a cada um dos tipos de estímulos externos.

Como foi dito acima, o equilíbrio orgânico ou fisiológico não se realiza pela equalização dos estados internos ao externo. O equilíbrio por equalização é próprio da matéria bruta. Pois, no que se refere aos seres vivos, a estabilidade é alcançada quando o corpo ajusta seu estado de funcionamento a parâmetros próprios à cada espécie. Donde, podemos inferir que a excitação sobre o corpo provoca o desequilíbrio interior/exterior quando a combinação das condições ambientais e as internas ao organismo não encontraram, ainda, a razão ideal. Devemos considerar dois aspectos: os parâmetros ambientais e os parâmetros orgânicos. A relação entre os dois condiciona a necessidade ou não de ajuste interno. A partir dessas informações discriminamos dois tipos diferentes de equilíbrio: um próprio à matéria inerte e outro próprio ao corpo vivo. Contudo, devemos observar que o corpo vivo ao apresentar uma forma própria de equilíbrio não deixa de ser um corpo físico. Nesse sentido, as partes do corpo, que não apresentam sensibilidade biológica, reagem de forma semelhante à matéria bruta. Por exemplo, os pelos cutâneos, o cabelo, as unhas são todos de ordem material. A dilatação ou a compressão de cada um desses elementos, em decorrência da temperatura ambiente, é puramente física.

2.2 Sensibilidade específica

Os cinco sentidos nos fazem remissão a tipos diferentes de sensibilidade de nosso organismo. Eles representam as capacidades de resposta à pluralidade de excitações que o ambiente é capaz de provocar sobre o corpo. No homem essas funções se concentram nos órgãos sensoriais. Vemos com os olhos, escutamos com os ouvidos, sentimos impressões táteis pela pele, saboreamos pela língua e cheiramos pelo nariz. Temos, portanto, órgãos especializados que nos permitem comunicação qualitativa com o exterior. As percepções sensíveis no homem são, portanto, especializadas. Elas são apreendidas por órgão que são dotados de funções muito bem definidas. E o conjunto de todas essas funcionalidades nos fornecem a base para um contato mais complexo e preciso com o mundo material.

Entretanto, deve ser considerado o fator fidelidade dos dados sensivelmente apreendidos em relação às excitações recebidas. A existência de um estado médio de condição de funcionamento orgânico nos leva a considerar limites. Para que as excitações sejam

absorvidas adequadamente, elas devem tocar nossos corpos conforme sua qualidade específica e dentro de um determinado grau de intensidade. Quanto mais próximas do ponto de equilíbrio do corpo as qualidades e intensidades das excitações estiverem, maior a sensibilidade dos órgãos sensoriais. Esse fenômeno se deve aos limites de degradação e de saturação da sensibilidade dos órgãos afetados. A título de exemplo, sabemos que nossa capacidade auditiva é altamente deficitária para os sons cujas qualidades se encontram nos extremos. Sons excessivamente graves ou excessivamente agudos são de difícil percepção. Quanto à intensidade, sons excessivamente intensos ou baixos demais também nos proporcionam apreensão deficitária. Portanto, há limites que delimitam a percepção sensível tanto qualitativamente quanto quantitativamente. Por esse parâmetro, não nos é difícil inferir que mesmo sendo a sensibilidade o contato primário com o mundo exterior, ela não é capaz de fornecer-nos um conhecimento abrangente e perfeito da realidade. As primeiras impressões que as excitações nos provocam são aquelas cuja intensidade consegue ultrapassar o limiar inferior de sensibilidade. Por outro lado, as excitações cuja intensidade ultrapassa a capacidade sensível do organismo, tornam-se irritações e, por isso, perturbam a percepção. Portanto, a possibilidade de percepção adequada se encontra dentro de limites definidos pela qualidade e pela intensidade da excitação, por um lado; e, pela capacidade sensível do organismo, por outro lado. É dentro destes limites que a formação de imagem-percepção (a ser mais bem detalhada nos próximos capítulos) é possível. Devemos esclarecer que embora a sensibilidade corporal produza respostas orgânicas, isso não significa que necessariamente o processo alcance o campo da consciência. E isso não é de difícil demonstração uma vez que a maior parte de nossas respostas orgânicas ocorre sem nossa percepção consciente. No seguimento, procuraremos acrescentar informações adicionais para a compreensão da sensibilidade como elemento constitutivo e determinante dos sentidos.

2.2.1 Classificação dos sentidos¹⁰

2.2.1.1 Sentidos gerais

São aqueles que são distribuídos por toda a superfície do corpo. Nos homens esses sentidos se revelam, por exemplo, no tato. A rigor, poderíamos designar a pele como órgão sensorial geral no que diz respeito ao tato. Por ele, temos noções de temperatura e de contato físico. Sabemos, contudo, que não sentimos temperatura com a mesma sensibilidade em todas

¹⁰ Cf. DELBOEUF, Joseph. *Théorie générale de la sensibilité*. p. 80-81.

as partes do corpo, em um dado momento. Igualmente, nosso tato não é tão apurado por toda a superfície da pele. Podemos estar sentido frio nos pés ou nas pernas e, ao mesmo tempo, não estarmos sentido frio nas mãos ou nos braços. Em relação a isso, Delboeuf apresenta-nos o conceito de órgão adventício. Este tem a propriedade de se formar em qualquer região da pele como consequência da excitação e das reações corporais pontuais devidas às impressões. Sua permanência depende da persistência do desequilíbrio entre a superfície corporal e o ambiente. Um órgão adventício se forma, por exemplo, quando aproximamos o braço da chama de uma vela. A região que mais se aproxima da chama exigirá esforço maior do organismo para tentar manter a temperatura interna daquela região dentro da faixa normal do corpo. Então, todo o espaço afetado pelo calor será circundado por uma áurea de elementos internos que afluem para se contrapor ao excesso de calor. Se forma, então, uma região muito bem determinada de ataque e de defesa e que é designada por órgão sensorial temporário ou adventício. Ele se dissipará quando a chama for afastada em razão da ação estabilizadora do organismo. Sob este entendimento, podemos considerar que, no que concerne às excitações térmicas, o corpo humano apresenta órgãos adventícios. Diversos deles podem ser feitos e desfeitos em conformidade com as diversas regiões afetadas diferentemente pelo fator temperatura.

Comparativamente, podemos estender este entendimento em relação à formação de órgãos adventícios para outras modalidades de excitações sobre a pele. O sentido do tato surge tipicamente dessa forma. E, podemos até mesmo destacar que há algumas partes do corpo que são mais sensíveis que outras diante de uma mesma espécie de excitação. As axilas, as plantas dos pés e as pontas dos dedos das mãos são exemplares de regiões onde a pele apresenta sensibilidade intensificada. O tato nos fornece, além da sensação de contato, a possibilidade de identificação das intensidades das forças de contato, da pressão, das texturas das superfícies etc. Deve ser destacado que o tato é a principal forma de percepção dos seres vivos mais elementares. Se pensarmos nas formas mais primitivas de vida, verificamos que elas se orientam pelo contato físico direto com o meio. Já os seres mais complexos valem-se das ondas sonoras, luminosas, eletromagnéticas que lhes fornecem antecipações aos contatos físicos. Contudo, deve-se desconsiderar o fato de que o tato, por ser abrangente, se dissemina por regiões que fazem parte dos outros órgãos sensoriais. Neste caso, Delboeuf designa pelo termo sentido misto a combinação do tato com outras funções sensoriais. Por exemplo, a irritação ao tato que sentimos no olho é um sentido misto que envolve o sentido da visão e a sensibilidade tátil desse órgão.

2.2.1.2 Sentidos especiais

Estão vinculados a órgãos permanentes. Os olhos, os ouvidos, a língua e o nariz são exemplares de órgãos nos quais a evolução organizou o corpo em partes especializadas de percepção. A visão, a audição, o paladar e o olfato são, portanto, funções sensoriais especializadas. Por meio delas, os órgãos correspondentes proporcionam ao corpo condições de percepção mais precisas. Em consequência disso, a capacidade de interação corpo/ambiente adquire maior eficácia, aumentando o poder de ação do organismo. Todas as funções sensoriais integradas pela mente oferecem-nos as condições essenciais para nossa adaptação ao meio ambiente. E, muito mais que se adaptar, o homem age também criando em todos os campos de suas atividades. Junto a isso, ele transcende os limites da utilidade em suas ações. Ao ultrapassar as exigências que a natureza lhe impõe, ele cria arte. Para isso, ele não depende de poderes especiais: ele faz uso dessas mesmas faculdades sensoriais de percepção, que acabamos de mencionar, e das faculdades criativas de que trataremos em capítulos mais avançados deste estudo.

2.3 Limites da sensibilidade

A sensibilidade é aqui tratada como reação biológica do corpo face às excitações externas. Temos, portanto, dois fatores a serem considerados: os atributos daquilo que atinge o corpo e a capacidade deste de assimilar o efeito dos elementos que lhe atingem. A assimilação de estímulos depende da estruturação orgânica do corpo. E esta por sua vez, depende do grau evolutivo da espécie a qual pertence o ser vivo em questão. Mas, não é somente a apreensão dos estímulos que justifica a sensibilidade. Esta está também vinculada à capacidade de resposta orgânica do corpo. Temperatura e pressão são os mais imediatos fatores internos que o corpo procura manter estável. Essa capacidade orgânica apresenta seus limites. E quando os esforços corporais não são mais capazes de neutralizar as excitações externas, dois efeitos podem ser sentidos entre os seres dotados de consciência: o sentimento de mal-estar ou de dor.

Temos, portanto, os agentes externos representados por diversos fatores como o frio, o calor, as agressões dos contatos físicos, as substâncias químicas nocivas e inúmeros outros elementos que poderíamos listar. Todos constituem fontes de excitações quando agem sobre o corpo. O tipo e a intensidade com que esses fatores provocam impressões orgânicas dependem da estrutura e da fisiologia do organismo. Este não é capaz de fazer frente a todas as intensidades de agressões sofridas. Há limites além dos quais o corpo não consegue reagir

para se proteger. Quando o corpo é colocado em situações tão adversas para as quais não tem capacidade de se contrapor, o resultado pode ser a destruição do corpo: a extinção da vida. Até chegar ao limite de sua capacidade, o organismo efetuará esforços para alcançar o equilíbrio interno, buscando neutralizar as excitações. Estas são denominadas irritações quando causam desagrado ou quando se aproximam da capacidade máxima de reação do corpo. Há, portanto, uma relação permanente entre o corpo e o meio ambiente. Poderíamos falar que há um estado de tensão pelo qual o organismo, por meio de seu metabolismo, empreende esforços para manter as condições físicas e químicas do corpo dentro de um limite útil. Em relação a isso,

O ser sensível é, então, dotado da faculdade de se pôr em equilíbrio com o exterior. Mas se lhe colocamos a condição de permanecer sensível, que não se desorganize, esta faculdade de acomodação tem seus limites nos dois sentidos. Há, em outros termos, um equilíbrio natural e um equilíbrio de tensão.

A posição de equilíbrio natural de uma corda de violão é aquela ocupada naturalmente pelo instrumento quando ela está solta. Se a gente a segura afastada dessa posição, ela se encontra no estado de equilíbrio de tensão. Enfim, se esta tensão se tornar forte demais, a corda se rompe. [...] Essa tensão, essa marcha em direção à ruptura, se faz acompanhar de um sentimento de desgaste, de dor ou de fadiga, [...]. (DELBOEUF, 1876, p. 31)

Há, portanto, um estado de equilíbrio no qual o corpo é sensibilizado dentro de condições normais. Essa normalidade Delboeuf a denomina equilíbrio natural. Continua havendo dispêndio de energia do organismo para que o estado natural persista. Mas este consumo energético fica dentro da capacidade normal de restauração do corpo. O desequilíbrio, a lesão e mesmo a destruição do corpo surgem quando a intensidade dos fatores externos se aproxima do limite da capacidade de reação do organismo; ou, quando, por algum outro motivo, o corpo se encontra debilitado por disfunções (cansaço ou doença) que não lhe permite fazer frente às excitações.

2.4 Sensibilidade e consciência

A capacidade sensível do organismo constitui um conjunto de reações naturais do corpo que lhe permite se adaptar às circunstâncias externas. Através das diversas capacidades de reação às excitações, os seres vivos têm na sensibilidade sua primeira fase perceptiva. Entretanto, as reações sensíveis não são alcançadas necessariamente pelo campo da consciência. Embora nos pareça incompreensível esta afirmação, podemos, no momento, manter a asserção de que a sensibilidade é a condição básica para que a mente seja capaz de apreender as relações do corpo com o mundo. Mas, podemos desfazer essa incompreensão

inicial se observamos que as primeiras reações orgânicas oferecidas pelo corpo às excitações externas afloram à consciência após sua efetivação e, segundo algumas condições. A sensação de frio nos desperta a atenção de que faz frio. Quando percebemos que estamos sentindo frio, o corpo já reagiu. É nesse momento que somos capazes de detectar os efeitos orgânicos da reação ao frio já efetuada pelo corpo. Notamos, por exemplo, o arrepio dos pelos cutâneos e as contrações do corpo, sem ter dado conta do momento de seu surgimento. Este é um entre muitos exemplos pelos quais a resposta sensível do corpo se apresenta como reação automática do organismo e que o fator consciência não lhe é determinante. Pela consciência apenas chegamos a ter conhecimento de que a sensibilização ocorreu.

Como já foi apresentado no tópico anterior, a sensibilidade levada ao extremo é capaz de produzir estados mentais de mal-estar ou mesmo de dor. Estes dois últimos são reações defensivas dos organismos que possuem sensores adequados para alertar o ser vivo quanto às ações nocivas. Mal-estar e dor são respostas tipicamente conscientes. Elas resultam de alertas dos quais alguns organismos são providos para sua preservação. Isso significa que embora a sensibilidade seja da ordem do inconsciente, seus efeitos podem aflorar à consciência.

Os ajustes do corpo provocados por sua capacidade sensível são inúmeros e muitos deles são simultâneos. São reações biológicas naturais que atuam independentemente da vontade ou deliberação do indivíduo. Sua base é físico-química e decorre da estrutura orgânica do corpo animado pela vida. Não por menos, definimos a sensibilidade como uma propriedade específica dos seres vivos. E essa faculdade nos demonstra um dos primeiros atributos detectáveis da vida: sua capacidade de autopreservação. A sensibilidade surge como reação biológica primária. Ela ocorre de forma independente da ciência que o indivíduo tenha do mundo. O suor diante do ambiente quente, o arrepio durante o frio e muitas outras reações corporais ocorrem diante tanto do estado de vigília, quanto durante o sono. São reações orgânicas automáticas.

Se a sensibilidade por si não é percebida pela consciência, o que percebemos? Percebemos alguns de seus efeitos. A dor, o mal-estar e a sensação de calor ou de frio são exemplares de reações corporais diante de situações nas quais as excitações externas exigem esforços extremos do organismo. São estados corporais que despertam mecanismos de alerta nas espécies detentoras das defesas apropriadas. Entretanto, nas circunstâncias em que o corpo não é exigido ao extremo de sua capacidade sensível, as reações orgânicas informam à consciência sobre as qualidades sensíveis sob certas condições. Não somos capazes de detectar variações lentas da temperatura ambiental. Somente as percebemos quando a temperatura atinge um nível que provoca um estado de desconforto. O mesmo ocorre durante

o pôr do sol. A escuridão somente surge como um inconveniente quando já não conseguimos enxergar adequadamente. Considerando estes dois exemplos, podemos afirmar que nossos organismos acompanham as variações ambientais. Mas, as adaptações progressivas do corpo às alterações ambientais não são sempre suficientes para despertar a consciência. Uma das condições nas quais a consciência aflora, de forma determinada, no que se refere a sensibilidade, é diante do estado adverso provocado pelas variações extremas ou bruscas do ambiente. Lembremos que as variações lentas das condições ambientais atuam diretamente sobre a sensibilidade, sem necessariamente aflorar na consciência. Diante disso, encontramos frente a um paradoxo. Os órgãos sensíveis são voltados para a apreensão física dos estímulos externos. Mas, as respostas sensíveis dos órgãos são inconscientes. Como é possível que tenhamos conhecimento das diversas formas de agentes externos que estão tangenciando ou incidindo sobre o corpo? Donde vem afinal a afirmação de que temos consciência de que somos sensíveis ao calor, à luz, à pressão, ao tato, ao som, aos odores e aos gostos? Respondemos antecipadamente a este questionamento, propondo que a solução pode ser encontrada no estudo das sensações.

2.5 Sensações

A dinâmica pela qual o corpo se mantém em equilíbrio com o meio ambiente foi denominada acima pelo termo sensibilidade. Esta surge como reação vital do corpo. E dentro das condições ambientais normais da fisiologia, as atividades metabólicas que ensejam as propriedades sensíveis do corpo não dependem da consciência, podendo, entretanto, por esta ser abrangidas em certas condições. Aqui nos propomos mostrar a condição especial pelo qual somos informados das excitações externas. Devemos lembrar que os efeitos provocados pelos excessos das agressões que vêm de fora disparam mecanismos de defesa do organismo. Os mecanismos descritos são a dor e o sentimento de mal-estar. Mas, diante do equilíbrio que se verifica entre os estados externos e internos, a possibilidade de percepção consciente dos agentes que provocam a sensibilidade se anula. Digamos que a temperatura normal do corpo humano seja de trinta e seis graus Celsius; e que a temperatura externa ideal para que não se sinta nem frio, nem calor, seja de vinte e quatro graus. Enquanto as temperaturas do corpo e do ambiente estiverem nestes níveis, ou dentro de uma faixa próxima, a percepção consciente da temperatura não existe. O indivíduo se encontra em um estado indiferente em relação à temperatura. Lembremo-nos das tensões estáticas e dinâmicas, apresentadas acima. Um outro exemplo seria a situação de imersão do corpo em líquido que esteja frio ou morno. É o caso

recorrente no banho de banheira. Ao imergirmos o corpo, estando a água mais fria que nossa pele, sentimos frio inicialmente. Sem que o percebamos, pouco tempo depois da imersão, deixamos de sentir frio. Inferimos que a temperatura da pele entrou em equilíbrio com a temperatura da água. Não notamos mais que a água está fria. O mesmo processo ocorre quando entramos na banheira com água morna. Inicialmente sentimos que a água está quente. Gradativamente a percepção de quente desaparece. Mais uma vez, a temperatura da pele se ajustou à temperatura da água; deixamos de sentir a temperatura da água. Nestes dois exemplos, o fator sensibilidade esteve presente tanto antes quanto depois dos sentimentos de frio e de calor. A sensibilidade é permanente quer sintamos ou não sua atividade. Não podemos deixar de fora o fenômeno observado ao entrar e ao permanecer em contato com a água. Observa-se que houve um movimento de adaptação do corpo: um processo de ajuste da temperatura da pele para equilibrar sua temperatura com a da água. Os sentimentos de frio e de calor (quente) estão ligados ao esforço que o corpo faz para equilibrar seu estado térmico com o novo meio no qual acabou de entrar. Esse registro da mudança do estado corporal é exatamente o que denominamos *sensação*. Como afirma Delboeuf: “Para que haja sensação, é necessário que a variação tenha uma certa importância e que haja um órgão do sentido;” (DELBOEUF, 1876, p. 17) Donde, a dinâmica funcional do organismo, frente às excitações externas, é passível de converter a sensibilidade em sensação por meio dos órgãos sensoriais.

Podemos definir sensação como o diferencial da sensibilidade. Pelo termo diferencial referimo-nos à variação de estados por que passa o corpo em um determinado intervalo de tempo. Essa definição da sensibilidade tem por base o que se encontra na obra *Théorie Générale de la sensibilité*, no estudo dos órgãos sensoriais, onde se lê: “os sentidos são instrumentos essencialmente diferenciais que pertencem não ao valor absoluto das forças que os excitam, mas simplesmente às suas diferenças;” (DELBOEUF, 1876, p. 26). A citação nos indica que nossos órgãos sensoriais são detectores das variações ou dos movimentos dos agentes externos. Não somos capazes de perceber sensorialmente o imutável, isto é, o estável. Devemos lembrar que esta informação nos aponta um problema basal das filosofias ancoradas nas teses eleáticas. Pois, se nossa relação com a exterioridade depende essencialmente do movimento, devemos refletir sobre a construção de conhecimentos com base em elementos estáveis. Isso é um assunto que nos leva à discussão dos conceitos de real e de virtual que desenvolveremos mais adiante.

Em termos mais simples, a sensação é produzida quando o corpo reage e altera seu estado de equilíbrio. Ela é a dinâmica da sensibilidade, enquanto esta não encontra o ponto de equilíbrio do estado corporal frente ao agente externo que atinge o corpo ou os órgãos dos

sentidos. Mas, a variação dos estados corporais precisa ocorrer dentro de um ritmo determinado para que possa ser traduzido como sensação. Se a variação da temperatura ambiente for muito lenta, por exemplo, o indivíduo não será capaz de perceber tal mudança. Portanto, neste caso, não há formação de sensação, durante a transição, até que se sinta o incômodo dos excessos. O mesmo pode ser afirmado das excitações cujas variações são extremamente rápidas. Pois, neste último caso, o organismo não tem tempo hábil para produzir a reação adequada; ele entra em estado de choque.

Alguns exemplos a mais podem nos mostrar como se comporta o corpo diante de algumas situações. Analisemos o sentido do tato. Sugerimos que seja posto um pequeno objeto sobre a palma da mão. Ao fechá-la, inicialmente é possível ter-se a sensação tátil de que estamos segurando algo. Após poucos segundos perdemos a noção de que estamos segurando algo. Em termos de sensibilidade e de sensação verificou-se que a sensibilidade serviu para ajustar a pele da palma da mão, segundo seus quesitos de pressão e temperatura à forma e à temperatura do objeto que foi manipulado. A sensibilidade tátil continuou atuante antes e depois da experiência. Mas a *sensação tátil* ocorreu somente durante o intervalo de adaptação da mão ao objeto ou do objeto à mão. A percepção consciente de que o objeto estava sendo segurado perdurou até o momento em que ocorreu o equilíbrio corpo/objeto. Voltando-nos para a percepção visual encontramos procedimento semelhante. Experimentemos fixar o olhar sobre um ponto igualmente fixo. Gradualmente a visão do determinado ponto se torna embaçada. Continuamos tendo a impressão de que estamos conseguindo enxergar. Mas na verdade, não estamos vendo. Pois, assim que os olhos se ajustam para a visualização do ponto e ao continuarmos o olhar fixo, a visão se torna embaçada: deixamos de vê-lo. O sentido da visão desapareceu, mas a sensibilidade visual continuou. Basta apenas um minúsculo movimento do objeto ou do foco visual para que o ponto reapareça no foco visual. Tal fenômeno nos informa que não temos condição de ver adequadamente quando fixamos a visão sobre um ponto igualmente fixo. Nossa visão é dinâmica. É totalmente dependente da sensação visual; a audição de um tom contínuo é outro caso que merece nossa atenção. Um tom contínuo é percebido conscientemente como um som. Sua persistência pode se deteriorar em não-percepção sonora ou em irritação auditiva (dor); o cheiro característico de um ambiente desperta nossa atenção quando nele entramos. Após um intervalo de tempo em que ali permanecemos, deixamos de ter aquela sensação específica que identifica aquele espaço; o que acontece com o sabor daquela iguaria que você mais aprecia, se mantiver um pedaço dela imobilizada sobre a língua?

Estes diversos exemplos nos mostram que além do sentimento de dor e dos estados de mal-estar, dependemos, também, das sensações para que o contato consciente com a exterioridade se realize.

2.5.1 Distorção da sensibilidade

A capacidade que as excitações apresentam de provocar impressões nos organismos não ocorre linearmente. A sensibilidade perfeita é um ideal que seria alcançado se para uma determinada alteração na intensidade da excitação externa ocorresse proporcionalmente uma alteração equivalente na impressão corporal resultante. A experiência nos mostra que os organismos não reagem dessa forma. Pode ser que a sensibilidade máxima do corpo se realize no ponto médio de operação dos órgãos sensoriais. Mas, isso é difícil de ser comprovado. Toda dificuldade recai sobre o fator individual ou particular que envolve a sensibilidade. Ela é subjetiva. Somente o indivíduo que experimenta a sensação é capaz de apreciá-la. Mesmo sendo subjetivas, a sensibilidade e a sensação passaram por estudos que resultaram na Lei de Weber¹¹. Ela indica que as impressões evoluem segundo uma curva logarítmica. Isto quer dizer que as impressões sofridas pelo corpo são menos fielmente percebidas à medida que as intensidades das excitações variam em direção aos extremos. Exemplificamos objetivamente esta lei, acendendo sucessivamente 1, 2, 4 e 8 lâmpadas. Considerando que uma lâmpada seja capaz de iluminar adequadamente o aposento, a duplicação sequencial da quantidade de lâmpadas acendidas não provocará a duplicação sequencial da impressão ou intensidade visual apreendida ou sentida como sensação luminosa. O aumento subsequente da intensidade de luz pode ultrapassar a capacidade de impressão dos olhos. Entra-se, então, no estado de mal-estar ou de dor. A luz passa a ser um agente irritante (ofuscação). É o ponto no qual o limiar da sensibilidade foi ultrapassado; a sensação visual deixou de ser produzida; e, portanto, a visão ficou prejudicada. Reproduzimos, abaixo, um trecho no qual Delboeuf nos apresenta a Lei de Weber. Devemos, contudo, ter em conta que essa lei é apenas aproximativa das reais relações vitais que envolvem o corpo e o ambiente. Pois, sensação é subjetividade e devido a esta particularidade seu estudo não pode ser feito nos moldes daqueles efetuados quando se trata da ciência exata.

Sabe-se que Weber foi o primeiro a pesquisar de forma sistemática a relação quantitativa que liga a sensação à excitação e que formulou uma lei importante, da seguinte forma. Para que a sensação cresça de maneira uniforme, quer dizer,

¹¹ Nota: o nome Weber apresentado por Delboeuf refere-se a Ernst Heirich Weber (1795-1878), médico alemão de Wittenberg. Desenvolveu seus estudos, na Universidade de Leipzig, nas áreas de fisiologia e psicologia.

segundo uma progressão por diferença, requer-se que as excitações cresçam segundo uma progressão por quociente. Pode-se exprimir esta lei de maneira elegante, dizendo que a sensação cresce como o logaritmo da excitação, ou, em caracteres algébricos, escrevendo: $s = k \log E$. Se nesta fórmula fizermos a constante k igual a unidade, a fórmula se simplifica ainda mais e se torna $s = \log E$. (DELBOEUF, 1876, p. 18)

Do que foi apresentado até este ponto no que se refere à relação quantitativa entre a intensidade das excitações e as impressões orgânicas correspondentes, é possível que se faça duas inferências imediatas: (1) nem todas as excitações externas são capazes de serem apreendidas como sensações; e, (2) as sensações produzidas pelos órgãos sensoriais não fornecem uma imagem fiel da realidade. A primeira inferência não exclui a conexão do corpo com o mundo, como poderia se deduzir à primeira vista. Mesmo que os agentes externos não sejam capazes de produzir sensações, o organismo encontra-se em plena atividade interativa por meio de sua propriedade sensível. Logo, a atividade interna do corpo é contínua e ininterrupta, independentemente de que tenhamos ou não consciência das percepções sensoriais do mundo. A segunda inferência nos informa que não temos certeza de que nossos sentidos nos fornecem uma informação fiel e precisa do mundo físico. Pois, a formação de sensações depende das variações quantitativas a que o corpo é submetido ao reagir aos estímulos externos. Mas, a falta de linearidade da resposta corporal não permite que a impressão corporal corresponda equitativamente às variações das excitações. Lembremos que nem todos os dados sensíveis são necessariamente convertidos em sensações. Essas duas modalidades de contato com a exterioridade nos colocam diante de dois fatores que devemos considerar: as categorias de quantidade e de qualidade.

2.6 Quantidade e qualidade na relação com o mundo

A capacidade orgânica de reação a diferentes agentes da natureza nos permite afirmar que há especialização ou qualificação estrutural do corpo para fazer face aos tipos de excitações para as quais se encontra preparado. Se fizermos um estudo comparado de organismos diversos segundo suas capacidades sensíveis, veremos que há hierarquia de complexidade. Dos seres unicelulares até os mais complexos, deve-se observar que a quantidade de modalidades de sensibilidade aumenta. Há seres que são sensíveis exclusivamente aos elementos químicos que lhes são básicos para a alimentação; outros, apresentam sensibilidade ao tato, outros, à luz; ainda outros, ao som. Assim, sucessivamente na hierarquia evolutiva, os organismos agregam mais capacidades sensíveis que lhes permitem perceber mais detalhadamente o seu entorno.

As reações sensíveis ocorrem por tipo de sensibilidade. Dentro de cada tipo considerado, as reações são quantitativas. Um corpo, ou mais precisamente, um órgão sensível à luz responderá funcionalmente às excitações luminosas. Para esse órgão, que se apresenta sob forma de olho nos animais, são as ondulações ou frequência da luz e sua intensidade que lhe provocam a reação. Frequência e intensidade são informações quantitativas. A audição resulta da sensibilidade às ondas sonoras. O som nada mais é que movimentos vibratórios da massa de ar (ondas de pressão) provocados pela agitação de um corpo. Órgão como o ouvido humano é sensível à perturbação do ar. O que toca o ouvido primeiramente são ondas sonoras por meio de dois fatores quantitativos: o número de vibrações por segundo e a sua intensidade. Se nos referirmos ao paladar e ao olfato, encontraremos capacidades específicas de sensibilidades onde para cada tipo encontraremos, mais uma vez, o fator quantidade. Por exemplo, a sensação de doce é dependente da quantidade de glicídios que entra em contato com a língua na região adequada.

Estes exemplos nos indicam que as sensibilidades são específicas. Cada uma delas opera segundo informações quantitativas em relação ao agente que lhe impressiona. Entretanto, a mesma observação não pode ser feita em relação às sensações. Estas constituem um registro diferente das informações puramente sensíveis. Onde observamos que a sensibilidade permite ao corpo agir diretamente sobre os agentes físicos e químicos que atinge o organismo. Essa ação se dá por meio da oposição quantitativa da reação do corpo com os agentes externos correlatos. As sensações, como vimos, são sempre indicativas de movimentos relativos das impressões orgânicas. Elas constituem algo de ordem diferente da sensibilidade. Elas são qualitativas. Analisemos a incidência da luz sobre o olho. A sensibilidade visual permitirá que este órgão reaja correspondentemente a esse estímulo. A reação ocular é proporcional quantitativamente à intensidade da luz e ao comprimento de ondas. Entretanto, as sensações visuais que afloram à consciência não apresentam a mesma natureza dessas reações sensíveis. Elas nos fornecem as impressões de claro ou escuro e as inúmeras matizes de cor. Sensações, embora sendo resultantes de transformações quantitativas, são qualitativas. Um exemplo numérico proposto por Henri Bergson pode nos ilustrar o ganho que as sensações nos oferecem na relação com a exterioridade.

No espaço de um segundo, a luz vermelha – aquela que tem o menor comprimento de onda e cujas vibrações são, portanto, menos frequentes- realiza 400 trilhões de vibrações sucessivas. [...] Será preciso afastar as vibrações umas das outras o suficiente para que nossa consciência possa contá-las ou pelo menos registrar explicitamente sua sucessão, e se verá quantos dias, meses ou anos ocuparia tal sucessão. Ora, o menor intervalo de tempo vazio de que temos consciência é igual, segundo Exner, a dois milésimos de segundo; ainda assim é duvidoso que possamos

perceber um após outros vários intervalos tão curtos. Admitamos, no entanto, que sejamos capazes disso indefinidamente. Imaginemos, em uma palavra, uma consciência que assistisse ao desfile de 400 trilhões de vibrações, todas instantâneas, e apenas separadas uma das outras pelos dois milésimos de segundo necessários para distingui-las. Um cálculo muito simples mostra que serão necessários mais de 25 mil anos para concluir a operação. Assim, essa sensação de luz vermelha experimentada por nós durante um segundo corresponde em si a uma sucessão de fenômenos que [...] ocupariam mais de 250 séculos de nossa história. (BERGSON, 2010a, p. 241-242)

Os dados aproximativos apresentados acima nos indicam que lidar quantitativamente com as informações da exterioridade não é factível para a tomada de consciência. A quantidade de informações, a serem conscientemente trabalhadas, seria extremamente alta e o tempo requerido para apreendê-las seria mais longo do que o ciclo de vida de qualquer indivíduo. A sensação surge como alternativa vital para solucionar essa dificuldade. Ela é uma forma de conversão das informações sensíveis em informações sensoriais. Isto é, a sensação é a expressão qualitativa da sensibilidade. Sentimos que há luz quando está claro; e, ouvimos som quando há vibrações no ar. Sentimos gosto, quando o alimento toca as papilas gustativas, mas não damos conta das reações químicas que sobre elas foram produzidas; igualmente podemos falar em relação ao olfato e em relação aos sensores nasais. Sentimos frio, calor, irritação na pele, mas não sabemos das reações físicas e químicas envolvidas. Todos esses sentidos são exemplos da forma como o corpo humano lida com as excitações de fora. São sensações que não refletem nada mais que propriedades sensíveis as quais seriam impossíveis de serem processadas se fossem apreendidas em sua forma original. Tomamos conhecimento, portanto, de dois tipos diferentes de relação do corpo com o ambiente: a relação sensível que está muito próxima da relação físico-química; e a relação sensorial que é uma conversão do sensível em qualidades ou sensações que são capazes de impressionar a consciência. Essa distinção perceptiva encontra-se brilhantemente expressa, no texto abaixo:

[...] é somente em razão de usos vitais ou técnicos que descontinuidades, limites de pseudoespécies, podem ser introduzidas; pode-se falar do vermelho e do violeta, pode-se até mesmo falar da luz visível; mas é porque foi introduzida a consideração de um ser vivo que percebe; a descontinuidade aparente não provém da escala contínua dos comprimentos de onda eletromagnéticos, mas do nexo entre as funções fisiológicas do ser vivo e esses comprimentos de onda: um olho sem cristalino percebe um ultravioleta mais longínquo que aquele percebido por um olho normal, sob o aspecto de um clarão cinza: a abelha percebe o ultravioleta.¹² (SIMONDON, 2020, p. 163)

Neste trecho, evidencia-se o caráter qualitativo da percepção sensorial. Tomando-se como exemplo o caráter contínuo das ondas eletromagnéticas, verifica-se que elas variam

¹² SIMONDON, Gilbert. *A individuação à luz das noções de forma e de informação*. Tradução de Luís Eduardo Ponciano Aragon e Guilherme Ivo. 1ª edição. Coleção TRANS. Título original: *L'individualisation à la lumière des notions de forme et d'information*. São Paulo: Editora 34, 2020. p. 163.

desde as ondas longas da radiodifusão, faixas de telefonia, internet banda larga, bandas de televisão, passando pelos raios infravermelhos, ondas luminosas, raios ultravioletas, raio X, raio gama e raios cósmicos. A relação sensorial do humano com as ondas eletromagnéticas restringe-se à percepção qualitativa de calor (raio infravermelho) e da luz (percepção da luminosidade e das cores). A citação evidencia a continuidade de um mesmo fenômeno físico representado pelas ondas eletromagnéticas. Mas, esse mesmo fenômeno provoca reações físicas e sensoriais diferentes como se se tratasse de fenômenos diferentes. O papel desempenhado pelo corpo apresenta reações totalmente adversas como as sensações de calor e de luminosidade. Mesmo se considerarmos especificamente a sensação luminosa, encontraríamos um modo de perceber próprio ao ser humano que difere das demais espécies.

O que foi visto até este ponto em relação à sensibilidade e às sensações nos mostra implicitamente um fator que distingue os seres vivos da matéria bruta. Este fator, antecipamos, é o *elã vital*, em relação ao qual devemos nos voltar na seguinte etapa desta pesquisa. Por ora, evidenciamos alguns aspectos que conferem a diferenciação dos seres vivos em relação à matéria bruta. Reiteramos que a sensibilidade foi apresentada como primeiro ato perceptivo. Ela não é uma propriedade passiva. Ela se mostra como um processo que envolve toda a movimentação que começa com a assimilação dos estímulos externos e se consuma com a pronta resposta orgânica. Funcionalmente, a sensibilidade é uma forma de percepção. Os detalhamentos da sensibilidade e das sensações aqui explicitados visou preencher lacunas deixadas por Bergson em seu ensaio *Matéria e Memória*. Nela encontramos todo um tratado sobre a percepção dos seres vivos em geral e, em especial, a percepção humana. Entretanto, não encontramos os detalhamentos que ora apresentamos. Este capítulo nos fornece, portanto, as bases para a melhor compreensão dos aspectos que envolvem a relação continuada do organismo com o ambiente. Verificamos que a consciência não é a principal faculdade atuante na interação do corpo com o ambiente. Se ela vem a abranger os aspectos sensíveis e sensoriais, isso se dá sob as condições descritas. Pois, o corpo reage instantaneamente às excitações externas e essas reações, como vimos, somente têm a possibilidade de ser compreendidas pela consciência mediante os sentimentos de dor ou de mal-estar, ou por meio das informações sensoriais. Lembremos que informações sensoriais diferem de informações sensíveis. As primeiras são relações derivadas de funções diferenciais do organismo. As segundas lidam diretamente com o tipo de excitação recebida pelo corpo, fornecendo respostas físico-químicas.

Assim, para avançar na investigação da interação do corpo vivo com o mundo, damos sequência à essa tarefa, tratando mais detalhadamente do *elã vital* como força impulsionadora,

formadora, e transformadora da vida. Não devemos deixar de ressaltar que a sensibilidade orgânica, enquanto processo perceptivo, já é uma das modalidades de expressão da atividade do impulso primordial de vida.

3 ELÃ VITAL

A sensibilidade foi apresentada anteriormente como a primeira faculdade distintiva que podemos encontrar na relação dos seres vivos com o ambiente. Contudo, sabemos que todos os corpos são capazes de reagir às excitações que os atingem. Mas, devemos considerar uma linha divisória que coloca de um lado a matéria inerte; e, de outro, os corpos providos de vida. Suas reações são de naturezas diferentes.

Em relação à matéria bruta, somos capazes de compreender suas reações por meio de leis que elaboramos pelas ciências naturais. A matéria desprovida de vida apresenta passividade, isto é, não possui força interna ativa que se contraponha aos estímulos recebidos. Sua forma de interação fica restrita às reações que interpretamos por meio de leis naturais. Por elas expressamos as ações e reações entre os elementos envolvidos. São leis que representam a regularidade das transformações pelas quais a matéria passa, em conformidade com o tipo de agente que a atinge. Isso nos proporciona uma certa previsibilidade no comportamento da matéria bruta em meio ao mundo físico. Sabemos, de antemão, por exemplo, que a água posta para aquecer passará por etapas bem definidas, segundo a quantidade de calor recebido. Ela passa pelo estado morno, quente, ebulição e evaporação. Não temos dúvida de que em situações semelhantes, essas fases perfilarão as sequências observadas durante o aquecimento da água. Essas transformações podem ser expressas por fórmulas científicas que indicam detalhadamente as condições, as fases e os fatores intervenientes no processo de transformação física. As observações feitas em relação à água aplicam-se a todo o mundo físico material desprovido de vida. Pois a matéria bruta apresenta, em certo sentido, homogeneidade de comportamento diante dos fatores físicos e químicos que lhe atingem. Essa propriedade de responder de maneira semelhante diante de estímulos igualmente semelhantes constituem a repetição. Repetição significa considerar fatos semelhantes como se iguais fossem. É um processo assemelhado às operações matemáticas. Nelas, elimina-se o fato de que no mundo real nada se repete. Considera-se uma situação atual como se fosse “igual” a uma outra anteriormente observada, desde que alguns elementos considerados apresentem as mesmas qualidades e intensidades ou grandezas. Mas, a possibilidade de matematização e de representação em fórmulas físicas e químicas das transformações apresenta limitações e aplica-se preferencialmente aos seres desprovidos de vida, como mostramos abaixo.

[...] as leis que regem a matéria inorgânica podem ser em princípio expressas por equações diferenciais, nas quais o tempo (no sentido que o matemático dá à palavra) teria o papel de variável independente. [...] Nada semelhante existe no domínio da vida. Neste, o cálculo abrange, quando muito, certos fenômenos de destruição

orgânica. Mas quanto à criação orgânica, aos fenômenos evolutivos que constituem propriamente a vida, pelo contrário, nem sequer vislumbramos como os poderíamos submeter a um tratamento matemático.¹³ (BERGSON, 2010b, p. 34-35)

Por outro lado, diante de corpos vivos, o primeiro elemento que nos atrai a atenção, como vimos acima, é a sensibilidade. Ela se revela por meio do tipo específico de reação que o corpo oferece ao contato físico. Experimentemos tocar um animal qualquer que seja. O primeiro indicativo de que estamos lidando com um ser vivo é o movimento. O corpo vivo se mostra como portador de ação interior, de energia que parte de dentro de si e aflora em atos que, no mais das vezes, são movimentos físicos. Um detalhe que mais diferencia o ser vivo daquele destituído de vida é a ausência da necessidade de correspondência e de proporcionalidade do tipo e da intensidade da reação verificada entre o contato físico que lhe imprimimos e a sua resposta comportamental. Observa-se que o ser vivo é ativo por natureza. Destacamos aqui o movimento físico espacial, mas outras formas de movimentos podem ser indicadas. Dependendo do indivíduo e da espécie, as modalidades de reações vitais podem tomar aspectos diversos como a mudança de cor, contrações, resistência ao tato, arrepio e, até mesmo, mostras de sinais de hostilidade ou de afabilidade. Todos esses atributos representam características que dizem respeito ao caráter ativo inerente aos corpos vivos. Se por um lado, em relação aos seres vivos, percebemos instabilidades comportamentais que, em alguns casos, nos demandam cautela; por outro lado, em relação à matéria bruta não é de se esperar que ela desenvolva reações diversas daquelas que suas estruturas físicas e químicas lhe permitem passivamente.

Do que foi mostrado nos parágrafos anteriores, destacamos os fatores passividade e atividade como atributos diferenciadores da matéria inerte em relação aos corpos vivos, respectivamente. A atividade dos seres vivos resulta de sua capacidade interna de gerar forças que lhes permitem mover-se e transformar-se. Devemos considerar que estas duas últimas propriedades verificadas nos seres vivos não são totalmente dependentes do estímulo externos. Antes diríamos, que elas são as condições primeiras pelas quais o ser vivo é identificado como tal. Não é difícil comprovar essa afirmação. É necessário apenas que detenhamos nossa atenção sobre o fato de que o organismo é carente de elementos do mundo físico para que sua vida continue. Daí, está ao nosso alcance inferir que a ação e a propriedade ativa dos seres vivos precedem qualquer estímulo externo. Exemplificamos a precedência da necessidade de ação do organismo por suas próprias carências. Não se requer que se apresente o alimento ao animal para que ele sinta fome. Igualmente, não é a água que provoca a sede.

¹³ BERGSON, Henri. *A evolução criadora*. Título original: *L'évolution créatrice*. Tradução: Adolfo Casais Monteiro. São Paulo: UNESP, 2010.

Não é o ar que induz o ato de respirar. Então, por esses fatores elementares, somos capazes de evidenciar que a ação interna dos corpos vivos é o fator essencial que nos permite afirmar o caráter eminentemente ativo do ser vivo em contraposição à passividade da matéria inerte.

É sobre esse fator interno e inerente a todos os seres vivos que tratamos nesta pesquisa. Ele denomina-se *elã vital*¹⁴. O *elã vital* receberá, neste estudo, além desta denominação, outras designações como impulso de vida, impulso original de vida, impulso originário de vida. Ele é o componente da natureza que nos permite estabelecer a distinção entre a matéria inerte e os seres vivos. O que é, em si, o impulso original de vida não pode ser explicado; mas podemos descrevê-lo por meio de algumas de suas características que se mostram às nossas observações. Observamos, na natureza, que a matéria se aglutina por diferentes formas. Uma delas é por efeito da força da gravidade. Esta forma de energia encontra-se presente na constituição dos corpos celestes e é, também, responsável pela formação das galáxias. No universo, encontramos, também, uma outra modalidade de energia que, também, apresenta-se em torno da aglutinação de matéria. É uma forma de energia tão sutil quanto à gravitação: trata-se do *elã vital*. Sem sombra de dúvida, constatamos que os seres vivos constituem-se como compostos de matéria. Mas esta composição mostra-se diferentemente se comparada com a organização da matéria por ação exclusiva da força gravitacional. Os corpos formados por meio dessa energia são corpos celestes. Já, os corpos formados por ação do *elã vital* são seres vivos. Seja no caso da gravitação ou do *elã vital*, não se pode afirmar quem surge primeiro quando consideramos a matéria. É a matéria aglutinada que produz a gravidade; ou é a gravidade que aglutina a matéria? Ou, é o arranjo natural de elementos materiais que produz a vida; ou é o *elã vital* (elemento não material) que organiza a matéria em seres vivos? Essas são questões cujas respostas não estão ao alcance desta pesquisa. O que afirmamos é a existência de fenômenos em nosso mundo aos quais denominamos gravidade e vida. Apesar de termos tecido comparações entre os dois últimos fenômenos, nosso foco de atenção deve voltar-se para o segundo elemento considerado. Mesmo assim, o elemento central que media a gravitação e a vida permanece o mesmo: a matéria inerte.

A existência de elementos, que podem ser classificados em campos de características tão diferentes (nos referimos à matéria e ao corpo vivo), enseja abordagens distintas para seu estudo. De um lado, encontramos as ciências exatas cujo foco são os fenômenos físicos e

¹⁴ *Elã vital* é um termo que aparece sob a designação de “*élan originel de la vie*” na página 88, 154^e édition 1981 de *L'évolution créatrice* de Henri Bergson. Surge como “impulso originário da vida”, página 108, na tradução para o português efetuada por Adolfo Casais Monteiro de *A evolução criadora*, São Paulo: UNESP, 2010.

químicos; por outro lado, temos as ciências da vida cujos objetos são os seres vivos. Devemos, entretanto, nos ater ao fato de que os fenômenos físicos e químicos ocorrem, tanto na matéria inerte quanto nos organismos. Mas, os seres vivos não podem e não devem ser considerados somente à luz de suas propriedades materiais, exatamente devido às suas qualidades vitais. Tendo isto em vista, adotamos o posicionamento de Bergson que afirma que a vida não se resolve nos arranjos físicos e químicos da matéria. Pois,

A análise descobrirá sem dúvida nos processos de criação orgânica cada vez maior número de fenômenos físico-químicos. E a isso se limitariam os físicos. Mas daí não se conclui que se possa esperar da física e da química que nos deem a chave da vida. [...] Na realidade, a vida é tão pouco feita de elementos físico-químicos como uma curva de linhas retas. (BERGSON, 2010b, p. 46)

Ao seguir o que está posto na citação acima, não negamos que o corpo vivo é formado de matéria. Sua estrutura está sujeita às influências físicas e químicas que encontramos em qualquer corpo material. O que diferencia o ser vivo da matéria bruta, como já foi dito acima, é o *elã vital*.¹⁵ Por ele, o corpo adquire qualidades próprias que o torna agente ativo. Sua duração é específica. Ela ocorre em ritmos e em direções atreladas à espécie que encontra no indivíduo a sua concretização no mundo físico real. Pois, no que concerne aos seres vivos “duração quer dizer invenção, criação de formas, elaboração contínua do inteiramente novo.” (BERGSON, 2010b, p. 25)

Ao longo desta tese, reiteramos que adotamos o conceito de *elã vital* que encontramos nas obras filosóficas de Henri Bergson. Com fins de melhor apresentar este conceito, devemos distribuir seus aspectos segundo algumas perspectivas que servirão para a compreensão de seus principais atributos. Devemos iniciar sua análise à luz do conceito de duração, dando sequência à análise segundo sua relação com os sistemas abertos e fechados e com as teorias do mecanicismo e do finalismo.

3.1 Duração

Duração é o conceito chave para a compreensão do mundo em movimento. Durar significa mover-se. Mover-se é um termo indicativo de modificações, sejam no campo da composição corporal do objeto considerado, sejam na alteração de suas formas e, mesmo, na sua localização espacial. Quando dizemos que o mundo dura, estamos afirmando que ele não

¹⁵ Nota: A tese de que a vida não se reduz à combinação físico-química da matéria mantém-se válida diante da ciência biológica até hoje. Tentativas de produção de moléculas biológicas foram realizadas. Produziu-se matéria orgânica, mas não foi possível trazer essa matéria à vida. Conforme página 7 do livro *Bioquímica* de Campbell, Mary K. e Farrell, Shawn.

permanece o mesmo sob nenhum dos aspectos de forma, de composição e de localização. A transformação dele é total e continuada. Por conseguinte, expressamo-nos em termos de que os elementos que o compõem estão sujeitos à duração. Isso quer dizer que tanto a matéria inerte quanto os corpos vivos que encontramos no universo encontram-se em transição continuada: nunca continuam os mesmos.

Dizer que a matéria inerte está em transformação pode parecer paradoxal quando nos deparamos com o exemplar de uma rocha monolítica. Sua solidez e sua resistência nos fornecem a impressão de que ela seja indestrutível. A rigidez e a aparente imutabilidade de sua aparência fazem paralelo com nossas ideias de eternidade e de estabilidade. Entretanto, se somos capazes de conceber o estável e o imutável mentalmente, isso não nos autoriza a projetar esse pensamento para o mundo físico no qual nos encontramos. As nossas próprias experiências de vida são suficientes para nos mostrar que tudo é passível de durar. A mais resistente das rochas que possamos encontrar na natureza se desgasta ao longo do tempo. Ela dura. Ela se transforma por ação dos diversos agentes físicos e químicos da natureza. Em oposição à rigidez das rochas, encontramos no mundo material substâncias cuja principal característica é a fluidez. O ar e a água são exemplos de fluidez. Os rios, os mares, os ventos e as chuvas são fenômenos naturais que nos informam, de forma mais evidente, sobre as modificações por que passa o mundo físico. E uma observação mais apurada é capaz de nos mostrar que uma paisagem nunca permanece a mesma. As florestas, os campos, as montanhas parecem-nos sempre ser os mesmos. A rigor, apenas *parecem* não mudar. São as imprecisões de nossas observações que nos induzem a perceber o mesmo onde esse mesmo já não existe mais.

A duração dos seres vivos se evidencia em fatores diversos: no metabolismo, no ciclo existencial de um indivíduo, e na evolução das espécies. O organismo está em atividade continuada. Ele se recicla ininterruptamente. Ele apresenta a propriedade essencial da carência de matéria e de energia para a manutenção do corpo que está em contínua transformação. Essa transformação é dinamizada pelo metabolismo. Este é o processo pelo qual o organismo opera as reações sobre os elementos apreendidos da natureza. O ar, o alimento e os minerais requeridos para as suas funções vitais são convertidos em matéria orgânica e energia. Todo o trabalho ativo do organismo converge para a dinâmica do ciclo de vida individual que é determinado pela espécie a qual pertence. Nascer, crescer, reproduzir e morrer constituem as fases do ciclo de vida individual.

Devemos considerar, ainda, o fator cumulativo da duração que é próprio ao organismo. O corpo vivo se constitui em um fluxo histórico como se fosse a combinação de

todos os eventos factuais pelos quais passou como agente ou como paciente. O corpo vivo se assemelha a uma memória que se enriquece ao longo de sua duração. Esse enriquecimento se torna especialmente marcante no homem, devido às suas capacidades mentais superiores. O trecho abaixo nos fornece uma indicação da duração vital.

Porque a nossa duração não é um instante que substitui outro instante: se assim fosse, não haveria outra coisa senão o presente, não haveria prolongamento do passado no atual, não haveria evolução, nem duração concreta. A duração é o progresso contínuo do passado que rói o futuro e que incha avançando. Visto que o passado cresce incessantemente, também se conserva indefinidamente. [...] Na realidade, o passado conserva-se por si próprio, automaticamente. Acompanha-nos, sem dúvida, por inteiro, a cada instante: aquilo que sentimos, pensamos e quisemos desde a nossa primeira infância ali está, inclinado sobre o presente que se lhe vai juntar, fazendo pressão sobre a porta da consciência, que pretenderia deixá-lo lá fora. (BERGSON, 2010b, 18-19)

Observamos que, em relação ao ser humano, o corpo se transforma de modo que a totalidade das impressões recebidas e das ações executadas formam uma unidade que produzem as tendências atuais que norteiam as ações e reações possíveis. As capacidades fisiológicas e mentais de cada momento não são isoladas: elas dependem das experiências vivenciadas pelo indivíduo. O organismo se inclina para o futuro pelo que aqui denominamos história de vida. Este aspecto que envolve a duração própria do homem será mais bem esclarecido pelo estudo da memória que realizaremos mais adiante. Embora aqui tenhamos destacado o desenvolvimento corporal e mental do ser humano, as demais formas de vida também desenvolvem evolução histórica que se evidenciam no desenvolvimento individual. A diferença do homem em relação aos outros seres vivos encontra-se no aspecto mental. Pois as capacidades superiores da mente humana lhe proporcionam a faculdade de fruir de sua própria história de vida, por meio da memória e da consciência. Portanto, a duração, ora em análise, constitui uma dinâmica contínua e englobante de uma temporalidade que envolve singularmente cada um dos seres vivos. Esse é o sentido que atribuímos ao termo indivíduo. Por isso, ao falar de indivíduo, devemos esclarecer que não indicamos um ser que se apresenta em um estado fixo. O indivíduo está em duração e, portanto, não pode ser descrito ou representado por uma fórmula ou forma fixa. Ele é a unidade que acompanha a totalidade de fases ou transformações por que passa um ser cuja composição e decomposição segue a sequência que se inicia com o vir ao mundo e que termina com a morte. Alguns questionamentos devemos tecer quanto à individualidade do ser humano. Qual seria a forma representativa do homem? A resposta é arbitrária. Pode-se afirmar que o bebê é a representação do homem; assim como podemos afirmar igualmente que é a criança; e, seguindo o mesmo raciocínio, pode-se fazer a mesma afirmação em relação ao adolescente, ao

jovem e ao ancião. Disso, podemos inferir que o indivíduo dura, isto é, individualiza-se. Sua individualidade, a rigor, nunca se consoma. Onde:

É um indivíduo, e de nenhum outro objeto, nem sequer do cristal, se pode dizer tanto, visto que um cristal não tem heterogeneidade de partes nem diversidade de funções. É sem dúvida difícil determinar mesmo no mundo organizado o que é indivíduo e o que não é. [...] Ver-se-á que a individualidade comporta uma infinidade de graus e que em nenhuma parte, nem sequer no homem, se acha plenamente realizada. (BERGSON, 2010b, p. 27)

Indivíduo e individualidade são termos que convêm às nossas relações práticas com a vida. Cada um dos momentos existenciais do ser humano e de qualquer outro ser vivo constitui parte de uma transformação continuada. A própria distinção que fazemos dessa sucessão de transformações em fases distintas não passa de estratificação arbitrária. Não há fases estanques na duração. A distinção em etapas diz respeito unicamente ao modo pelo qual lidamos com o mundo. Não temos condição de fazer acompanhamento consciente e continuado da duração. Nossas percepções se voltam com interrupções para um mesmo fato para o qual nos propomos a dirigir a atenção. Os momentos não percebidos constituem lacunas que nos induzem a interpretar etapas diferentes da observação como se fossem fases distintas ou degraus. Mas, a realidade não flui dessa forma. Nela não há fases, nem interrupções. Artificialmente fragmentamos o que foi experimentado por nossa atenção entrecortada. Essa fragmentação atende às nossas necessidades práticas para a compreensão do mundo. Pois as necessidades da vida nos exigem a atenção sobre um escopo amplo da realidade. Somos compelidos a direcionar nossas atenções a aspectos diversos de um mesmo acontecimento. Disso resulta a descontinuidade de nossas percepções sobre o progresso de um mesmo objeto que recaia sob nosso foco de observação. O vai-e-vem de nossas atenções sobre o mesmo objeto nos fornecem momentos diferentes da mesma duração. Nossa percepção de um mesmo objeto é fragmentada em diversos segmentos. E, então, devido ao fato de que nossa mente enxerga esses diferentes segmentos como se fossem etapas diferentes, apreendemos saltos qualitativos onde eles não estão presentes. Visualizamos degraus, fases ou etapas exatamente porque não acompanhamos os progressos da duração.

Assim, podemos definir duração como movimento qualitativo natural e continuado. A matéria inerte dura. Os seres vivos duram. Entretanto, há diferenças na forma como as durações ocorrem. O elã vital imprime uma organização especial à matéria. Ele cria um ser cuja duração adquire peculiaridade que é independente do ritmo de transformações verificados na matéria bruta. Essa diferença de duração verificada entre os corpos vivos e aqueles desprovidos de vida nos indica que há uma espécie de isolamento ou separação entre as duas modalidades de corpos. Essa distinção se torna mais evidente se analisarmos as durações

pela perspectiva da organização dos sistemas, conforme proposto por Bergson, em *A evolução criadora*.

3.1.1 Sistemas aberto e fechado

Retomemos a imagem da rocha monolítica apresentada como exemplo no estudo da duração da matéria inerte, na subseção acima. Dizíamos que ela aparentemente não sofre alterações. A dificuldade para a percepção de sua duração recai no fato de que sua corrosão por agentes físicos e químicos ocorre de forma muito lenta se comparada ao nosso tempo de observação e ao nosso ciclo de vida. Nossa percepção ocorre em um ritmo tal que não temos tempo suficiente para detectar as pequenas transformações por que passa uma determinada rocha em análise. Mas, suponhamos que essa rocha venha a sofrer um choque de uma outra igualmente resistente e que venha a lhe fragmentar em múltiplas lascas. Certamente nos encontramos diante de uma modificação significativa. A unidade monolítica inicial se transformou em muitas unidades monolíticas menores. Poderíamos afirmar que os diversos fragmentos são a rocha inicial? A resposta a esta questão depende do referencial. Sob a perspectiva realística, a rocha monolítica é uma coisa, considerando o seu momento existencial observado. Os fragmentos de rocha são coisas ou unidades totalmente diferentes da rocha originária, se consideradas em seus momentos existenciais individuais e simultâneos. Mas, se considerarmos a rocha e os fragmentos de rocha sob a perspectiva de uma mente dotada de memória, é possível considerar a transição da rocha para seus fragmentos. Somente uma mente capaz de abstração e de síntese está apta a conceber a imagem complexa que associa a rocha inteira aos fragmentos pós acidente. Nesse caso, seria autorizado afirmar que a rocha e seus fragmentos são a mesma coisa apresentadas sob aspectos diferentes. A mente humana é capaz de construir sistemas que envolvem momentos diferentes da duração. Ela estabelece continuidade temporal entre momentos estanques ou distintos da fragmentação de sua própria observação da realidade. Ela sintetiza o antes com o agora; e, em alguns casos, faz projeção sobre as etapas seguintes. Em suma, o ser humano cria sistemas. Estes nada mais são que procedimentos de interpretação da realidade.

A rocha monolítica que foi fragmentada em diversas lascas pode igualmente sofrer ação de diversos outros agentes físicos ou químicos. Por não dispor do poder de ação ativa, ela está sujeita, teoricamente, a infinitas possibilidades de transformações não restauráveis. E podemos afirmar que qualquer outro corpo físico inerte também se encontra aberto a toda e qualquer ação externa que seja capaz de lhe atingir a integridade física e química. Este é o

fator que levou Bergson a denominar o mundo ou o *Todo* como sistema aberto. Sistema aberto significa o universo e as possibilidades múltiplas que norteiam a duração do mundo físico inerte.

A duração do universo, em sua totalidade, não está ao alcance perceptivo de nossas capacidades sensoriais e de nossas mentes. Por isso, encontramos-nos limitados no que tange à nossa capacidade de abranger perceptiva e compreensivamente a duração universal. Apreendemos o que nos é dado perceber e pensar, dentro de nossos limites sensoriais e de nossa capacidade cognitiva. Apreendemos pequenas porções da duração total e lhes associamos de forma que se tornem úteis para nossas ações futuras. Em outros termos, construímos artificialmente um sistema fechado. É um sistema que não se encontra naturalmente organizado na duração aberta do todo (universo): ele situa-se em nossas mentes, como virtualidade. Voltando à rocha monolítica e seus fragmentos, verificamos que na duração universal o que há em um momento é a unidade a que denominamos rocha monolítica; em um outro momento, encontramos diversas unidades que identificamos sob a forma de lascas ou fragmentos. O bloco monolítico de rocha ao longo de sua duração se transformou em lascas. A abertura da duração do todo em que a rocha e seus resíduos se encontram nos mostram coisas diferentes em momentos diferentes. Temos realidades diversas no curso da fragmentação da rocha. Cada momento é um momento se consideramos nosso modo fragmentário de percepção atenta. Mas, o desenrolar da duração não pode ser interrompido por nossas limitações perceptivas. E, daí, encontramos etapas diferentes daquilo que nossa mente diz ser o mesmo. Neste caso, nos referindo à duração, fazemos remissão àquilo que difere de si mesmo continuamente.

Quando voltamos nossos olhares para os seres vivos, nos deparamos com seres que não se submetem integralmente à duração universal nos mesmos moldes que a matéria bruta. Os organismos reagem ativamente. Eles tendem a manter a sua situação de duração segundo a sua estrutura biológica. Isto quer dizer que os corpos vivos têm sua própria duração. Eles se transformam segundo um ritmo particular que é uma relação dependente da etapa evolutiva de sua composição física e da duração dos elementos ambientais que os cercam. Eles se encontram relativamente isolados da duração do *Todo*. Essa relatividade se baseia no fato de que:

[...] o corpo vivo [...] Não há dúvida de que também ele consiste em uma porção da extensão ligada ao resto da extensão, solidária ao *Todo*, submetida às mesmas leis físicas e químicas que governam qualquer porção da matéria. (BERGSON, 2010b, p. 27)

Embora “solidário ao Todo”, as capacidades de reação ativa dos seres vivos lhes possibilitam não serem arrastados passivamente pela duração universal. Eles constituem sua própria duração a partir do momento em que sua atividade orgânica lhes permite restaurar, isto é, retroceder ao estado anterior de sua própria duração quando é atingido por elementos externos. Esse fator constitui a recriação de si. Essa faculdade de recriação ou de restauração é encontrada a partir da propriedade de sensibilidade que estudamos no início deste estudo. A sensibilidade em si, como vimos, não é passiva. É uma atividade que se inicia como resposta ao contato do corpo com agentes externos. É um procedimento de restauração do fluxo vital do corpo. O organismo entra em ação para manter o estado corporal dentro de certos parâmetros nos quais sua sobrevivência é possível. De forma implícita, já estamos falando de interioridade e de exterioridade. E quando fazemos esta espécie de distinção, estamos falando de espaços estanques. Isso nos permite afirmar que o organismo vivo, sob a perspectiva de sistemas, é um exemplar de sistema fechado. Sua força interna, impulsionada pelo elã vital, lhe proporciona a faculdade de se fechar em um corpo que luta para manter as condições físicas e químicas mínimas requeridas pelo seu interior para que o fluxo da vida tenha continuidade. Nem por isso, o corpo vivo deve ser considerado um sistema hermeticamente fechado. Ele apresenta aberturas. Seu contato com o mundo exterior se faz por acessos de entrada e saída. Sem portas ou janelas, a ação do elã vital, ou da vida, seria impossível. O intercâmbio do corpo com o mundo exterior se inicia com a sensibilidade, como já observamos. Esta é a faculdade mais básica da relação do organismo com os agentes físicos. Ela retrata o ajuste *automático* do corpo às alterações exteriores. Mas a sensibilidade não é o único fator que envolve a abertura do corpo para a exterioridade. Pois a vida é a busca permanente de apoderamento sobre a matéria e a energia que encontramos no mundo de fora. Nesse sentido, em relação ao corpo vivo, devemos considerar sua atividade de busca ou de exploração dos elementos básicos e essenciais para a continuidade de sua subsistência. Portanto, ao mesmo tempo em que dizemos que a sensibilidade é uma atividade de resposta orgânica provocada por elementos externos; devemos destacar que igualmente devemos considerar a necessária ação do organismo sobre o mundo que o envolve. Ao nos expressarmos em termos de *dentro* e *fora*, estamos nos referindo a limites que delineiam sistemas. Quanto a isso, Bergson faz distinção entre sistemas artificiais e naturalmente fechados, como mostrado abaixo:

Mas, ao passo que a subdivisão da matéria em corpos isolados é relativa à nossa percepção, ao passo que a constituição de sistemas fechados de pontos materiais é relativa à nossa ciência, o corpo vivo foi isolado e fechado pela própria natureza. Ele

compõe-se de partes heterogêneas que se completam umas às outras. [...] (BERGSON, 2010b, p. 27)

Por isso, ao se discriminar o sistema aberto do fechado, deve-se diferenciar o que é naturalmente fechado ou não. Os elementos naturais são considerados partes de um sistema aberto se considerados em seu fluxo fora das considerações abstratas que sobre eles construímos. Uma vez que se faz relações entre etapas observadas sobre o que foi percebido, constrói-se sistemas com componentes estáticos apreendidos em frações da duração. São sistemas arbitrários que, embora se origemem da realidade, encontram-se representados por amostras instantâneas do que foi observado por alguém, em um determinado momento. Isso nos esclarece que o fechamento de sistemas que operamos sobre dados da natureza nos informam sobre as abstrações que tecemos sobre eles.

Se nos é permitido falar de sistemas naturalmente fechados e naturalmente abertos, nos é permitido falar de inclusão e de exclusão. Pois, no que concerne a este tema voltado para a efetividade da relação entre matéria inerte e corpo vivo, não há dificuldade quanto à afirmação de que cada ser vivo é um elemento do todo, o qual compõe o mundo material aberto. Isto é, o sistema fechado naturalmente que é o organismo torna-se um elemento do conjunto maior que denominados sistema aberto ou universo. Entretanto, devemos considerar um aspecto que foge a todas essas considerações materiais. Se, em termos materiais, o corpo animado é um sistema fechado, nele encontramos a faculdade efetiva de abertura para este mundo físico real que o delimita. Mas, encontramos, também, a abertura para um mundo de natureza não física e real. Trata-se da faculdade de abstração que proporciona ao homem o poder de elaborar consciente ou inconscientemente um mundo virtual. Este mundo lhe oferece abertura ilimitada para uma outra dimensão: a virtualidade. Se, por um lado, dizemos que o mundo físico, isto é, o universo, é aberto; o mesmo pode ser dito em relação ao mundo virtual que nossa mente tem o dom de criar. Como veremos posteriormente, a virtualidade é a capacidade pela qual o homem transcende a realidade. Ela lhe proporciona o poder de ultrapassar os limites das informações que a realidade lhe proporciona. Do mesmo modo que atribuímos o infinito espacial e temporal à exterioridade, assim também, enxergamos um universo ilimitado na virtualidade. Essa abertura da virtualidade encontra suas vias de acesso nas diversas operações mentais que somos capazes de desempenhar: memória, lembrança, imaginação, sentimentos, razão e volição. A abertura que nos é propiciada pela virtualidade adquire importância em nossa pesquisa. Pois, ela enseja a base pela qual tornamo-nos capazes de compreender o poder ilimitado da criação tanto da vida quanto das artes.

3.1.2 Virtualidade e duração

Descrevemos a duração como a transformação continuada que encontramos no universo. Ela se encontra presente tanto no mundo material inerte quanto nos corpos vivos. Mas se tudo é movimento e transformação, temos de indicar a que ou a quem cabe a prerrogativa de fazer tal afirmação. Não é discutível que a matéria inerte seja incapaz de tecer relações cognitivas com a realidade. Ela é indiferente aos ataques físicos e químicos que sofre na natureza. No que concerne aos seres vivos, sabemos que eles reagem ativamente aos agentes que atuam sobre si. A questão é saber até que ponto esses seres são capazes de processar os estímulos recebidos de modo a ter consciência das transformações que se desenvolvem na natureza. Pois, ser capaz de perceber conscientemente transformações requer que o indivíduo tenha no mínimo a faculdade da memória. Sem esta, é impossível construir relações do antes com o agora. Isto está no fundamento da percepção da mudança ou do movimento. Se considerarmos um ser sem memória, sabemos que o mundo para ele será constituído somente do presente. Sua mente seria ineficaz, sua reação seria equiparada à da matéria inerte que subsiste sujeita exclusivamente ao que lhe ocorre no momento. Um pedaço de pedra não pensa, não lembra, não sente, nem tão menos tem pretensões. Esses atributos são específicos do ser capaz de perceber a realidade e sobre ela agir, não exclusivamente a partir das impressões do momento; mas também, sob influência de impressões do passado. Somente por meio da memória, as mudanças e variações qualitativas são perceptíveis. Quando falamos de variações, estamos falando de relações que construímos misturando os estímulos do presente com as impressões passadas trazidas pela lembrança. Neste caso, construímos um composto daquilo que nos é informado no tempo presente com as lembranças que lhe são correlatas. Se afirmamos que a realidade muda, é por força da composição relacional que fazemos durante a percepção. A natureza não sabe que está mudando. Nós o sabemos. Ao lidar com o real sob a perspectiva da interpretação que envolve nossos registros memoriais, estamos construindo uma visão que vai além da realidade com a qual entramos em contato. Entramos no campo da virtualidade. Nesse sentido, a duração na qual se encontram os seres do universo é um conceito que expressa a virtualidade contida no modo de percepção de uma mente capaz de elaborar o misto que compreende o real e a lembrança. A duração, portanto, é uma virtualidade que compreende ao mesmo tempo a objetividade do real, que atualiza o aspecto mental que envolve o ato perceptivo, e a lembrança. Isto é, elementos não reais como a memória e a lembrança são de cunho propriamente subjetivo na percepção. Eles condicionam a forma como as imagens exteriores são apreendidas. A introdução do conceito

de virtualidade na filosofia que nos foi legada por Bergson tem seu reconhecimento nas palavras de Gilles Deleuze que se expressou da seguinte forma:

[...] Bergson distingue o subjetivo e o objetivo, parece-nos ainda mais importante por ser o primeiro a introduzir indiretamente a noção de virtual, noção destinada a ganhar importância cada vez maior na filosofia bergsoniana. [...] é também aquele que leva ao mais alto ponto a noção de virtual, e que funda sobre ela toda uma filosofia da memória e da vida.¹⁶ (DELEUZE, 2012, p. 36-37)

A extensão do conceito de virtualidade é ampla. Nesta subseção apresentamos apenas algumas de suas definições e aplicações. Uma de suas definições lhe insere como capacidade geral de execução das atividades mentais. Ao mesmo tempo em que assim a definimos, mostramos que é por ela que o sistema fechado natural encontra abertura para uma outra dimensão da vida: o campo virtual. Dimensão esta que é tão ampla quanto o universo real que sejamos capazes de conceber em nossa imaginação. E, considerando que a virtualidade é um mundo e, ao mesmo tempo, uma faculdade que somente podem ser instaurados na mente, pode-se sugerir sua relação com o *elã vital*. Pois é preciso estar vivo para poder conceber a virtualidade. Mas, estar vivo não é suficiente. Requer-se que o ser vivo tenha atingido um grau mínimo de evolução para que apresente a capacidade de agir segundo determinações que não dependam exclusivamente do contato com o real. Voltamos aqui à memória e às faculdades mentais subsequentes que dela dependem.

Assim, a virtualidade constitui-se em um mundo aberto encerrado em mundo ou sistema fechado (o indivíduo). É o campo das probabilidades e das improbabilidades, do possível e do impossível, que regem as atividades mentais voltadas para as coisas reais, para as imaginadas, as desejadas, as sentidas e para tudo que a consciência seja capaz de abranger. Sua conexão com a duração universal se dá por meio da consciência que interliga a mente ao corpo. Antes de considerar o intercâmbio do virtual com o real, devemos discriminar duas modalidades de duração interna. Encontramos no corpo dois fluxos estanques de duração: um biológico voltado para as atividades fisiológicas do organismo; e, outro, mental, voltado exclusivamente para as atividades psíquicas. São campos diferentes em que se delineiam fluxos distintos de duração. Embora distintos, eles estão em relação recíproca. Mas, isto não impede que em muitos aspectos suas atividades sejam isoladas. Não podemos, por exemplo, tentar comparar a duração do pensamento com a duração da atividade metabólica de construção da massa corpórea. São ritmos e velocidades extremamente diferentes. São durações que diferem em natureza entre si. Nem por isso não podemos negar a interrelação entre o corpo e a mente. Não há mente sem corpo. Uma e outro se influenciam mutuamente,

¹⁶ DELEUZE, Gilles. *Bergsonismo*. Tradução: Luiz B. L. Orlandi. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2012.

gerando as atividades psicossomáticas e as psicomotoras. Essa influência mútua visa a um fim bem determinado: proporcionar ao ser vivo a capacidade de agir sobre o mundo material para dele retirar matéria e energia, sem os quais não subsistiria. Esse voltar-se para o mundo material, para o real, nos proporciona a oportunidade de questionar sobre a finalidade da vida. Haveria um arranjo pré-determinado no mundo, no qual o ser vivo se encaixa para a realização de uma função específica e visando a fins? Este questionamento será discutido na subseção seguinte. Ele é muito significativo para a compreensão do aspecto evolutivo da vida em geral e para o entendimento da criatividade humana. Pois, não sabemos para que rumos estão predestinados os seres vivos. Igualmente, não sabemos quais são os limites que restringem nossa imaginação e nossas capacidades de criar. Entendemos que a discussão dos conceitos de mecanicismo e de finalismo proposto por Bergson pode nos dar a luz que norteará nossa pesquisa.

3.2 Mecanicismo e finalismo

Sabemos que a natureza está em continuada transformação. Está em duração. Nela encontramos diferentes elementos que interagem dinamicamente. Corpos inertes e vivos movem-se indiferentemente em um fluxo que não pode ser interrompido. E, por isso, uma pergunta se impõe. Se tudo está variando de forma, de composição e de localização, como é possível que entendamos o mundo segundo arranjos ordenados de elementos? E como é possível que concebamos que tudo tem uma finalidade claramente definida? A resposta a estes questionamentos se encontra na forma como os seres humanos lidam com a duração. Pois, não temos o poder de paralisar o fluxo da realidade para que possamos examiná-la. Por isso, somos impactados por estímulos em plena atividade que mudam em qualidade, em quantidade e em direção. Mas, se prestarmos atenção ao modo como nos dirigimos ao mundo físico, notamos que nos orientamos por imagens muito bem definidas que nos proporcionam o poder de agir com bom nível de precisão. Este padrão se mostra possível somente dentro do campo da virtualidade. Nesta, é possível a concepção de imagens claras e definidas. Uma vez que a realidade é fluída, sua interpretação por meio de imagens fixas se apresenta como uma construção artificial da mente. A capacidade mental de apreensão de imagens precisas é a inteligência. Ela se apresenta como uma faculdade especial que estudaremos nos capítulos seguintes. Para efeito da compreensão dos conceitos de mecanicismo e de finalismo, podemos antecipar uma das propriedades da inteligência que é voltada para as funções mentais de construção de um campo interpretativo da realidade. Essa função se encontra presente na

elaboração dos sistemas fechados artificialmente que estudamos acima. Mecanicismo e finalismo são exemplares de sistemas fechados de pensamento. Têm origem na apreensão de imagens anteriormente percebidas e seu subsequente tratamento mental. Pois o ponto de convergência entre os dois conceitos em discussão é sua dependência de informações que já estão dadas no pensamento. Essas informações são imagens muito bem definidas que compõem a matéria prima para a elaboração de esquemas mentais que adotamos como expressão da realidade. Estamos, portanto, lidando dentro do campo da virtualidade quando aventamos a possibilidade de elaboração de esquemas de pensamentos que engendram o conceito do arranjo mecanicista e da possibilidade de conformação a fins.

3.2.1 O mundo em uma fórmula

Mecanicismo é o conceito que envolve a relação recíproca e necessária entre as partes componentes do esquema mental que elaboramos para a compreensão da natureza e para a produção cultural. É o arranjo de ideias ou imagens que nos permite tecer relações essencialmente de causa e efeito; não estando descartadas outras relações. Tem como premissa a formação de conjuntos ordenados em que seus elementos se encadeiam como peças de engrenagens que compõem um mecanismo. É uma forma de pensar pela qual atribuímos ao mundo uma ordem pela qual as coisas e os fatos estão submetidos a um arranjo que nos permite a realização de uma investigação segura dos entrelaçamentos entre diversos elementos da realidade. Esses entrelaçamentos devem ser entendidos como interações adequadas que se desenrolam no espaço e no tempo. Projeções lineares e precisas seriam válidas para os diagnósticos históricos, para a explicação do passado, do presente e do futuro. A duração é desconsiderada e, conseqüentemente, a sua contraparte virtual, o tempo, se impõe sob a forma espacializada. Por esta modalidade de pensamento, aquilo que é percebido é mesclado com aquilo que lembramos e que imaginamos, isto é, com nossas determinações. Na mente, forma-se um todo que, de fato, é atemporal, o qual é analisado como uma informação homogênea composta por elementos sobre os quais podemos transitar de trás para frente e vice-versa para a interpretação daquilo que se passa agora. Transcrevo abaixo um trecho de *A evolução criadora* que nos parece esclarecedor deste conceito.

As explicações mecanicistas, dizíamos, são válidas para os sistemas que o nosso pensamento isola artificialmente do todo. Mas não se pode admitir a priori, acerca do próprio todo e dos sistemas que nesse todo se constituem naturalmente à sua imagem, que sejam explicáveis mecanicamente, pois sendo assim, o tempo seria inútil e até irreal. A essência das explicações mecânicas está efetivamente em se

considerar o futuro e o passado calculáveis em função do presente, e em pretender, portanto, que tudo é dado. Nessa hipótese, passado, presente e futuro seriam visíveis no seu todo por uma inteligência sobre-humana que fosse capaz de efetuar o cálculo. Por isso os sábios que acreditaram na universalidade e na total objetividade das explicações mecânicas formularam, consciente ou inconscientemente, uma hipótese desse gênero. (BERGSON, 2010b, 52-53)

O desejo do homem de desvendar os mistérios da natureza é reconhecido. E em prol dessa necessidade, o pensamento mecanicista se tornou um instrumento que adquiriu relevância. Essa relevância se instaurou, provavelmente, a partir do momento em que se descobriu ordem em alguns fenômenos da natureza. A imaginação humana alçou voos elevados a partir das ilações efetuadas sobre as relações de causa e efeito descobertas na sucessão dos fatos envolvendo o mundo material. Por não conhecer os limites da aplicabilidade do mecanicismo, o homem mantém a ilusão de que sua razão é suficiente para desbaratar os segredos do universo. Essa ânsia de conquista instaura-se como um sentimento de que é possível alcançar a fórmula miraculosa que é capaz de explicar todos os acontecimentos a partir de uma observação metódica do presente. No senso comum, é frequente que encontremos reflexões que convergem para a conclusão de que tudo tem uma causa. Escutamos, por vezes, ser dito que “o acaso não existe”. Explicar os fatos físicos e sociais segundo argumentos de causa e efeito faz parte de nossos raciocínios práticos. Muitos sábios acreditaram na possibilidade de adoção do mecanicismo como um princípio aplicável a todos os fenômenos naturais. Alguns exemplos nos são apresentados em *A evolução criadora*. São os pensamentos de Laplace, de Du Bois-Reymond e de Huxley que são dignos de nota, e, portanto, os reproduzimos logo abaixo.

Segundo Laplace:

Uma inteligência que, relativamente a um dado instante, conhecesse todas as forças que animam a natureza e a situação respectiva dos seres que a constituem, se fosse, aliás, suficientemente vasta para submeter esses dados à análise, reuniria na mesma fórmula os movimentos dos maiores corpos do universo e os do mínimo átomo: nada para ela seria incerto, e tanto o passado como o futuro estariam presentes aos seus olhos.¹⁷ (LAPLACE, 1886, p. 53)

Du Bois-Reymond, assim se expressou:

Pode-se imaginar o conhecimento da natureza chegando a um ponto em que o processo universal do mundo seria representado por uma fórmula matemática única, por um só e imenso sistema de equações diferenciais simultâneas, do qual se tiraria, para cada momento, a posição, a direção e a velocidade de cada átomo do mundo.¹⁸ (DU BOIS-REYMOND, 1892, p. 53)

¹⁷ LAPLACE. *Introduction à la théorie analytique des probabilités*. Oeuvres complètes. Paris: [s.n.], 1886. v.VII. P.VI, apud BERGSON, Henri. *A evolução criadora*. p. 53.

¹⁸ DU BOIS-REYMOND, E. H. *Über die Grenzen des Naturerkennens*. Leipzig: [s.n.], 1892, apud BERGSON, Henri. *A evolução criadora*. p. 53.

E, Huxley:

Se a afirmação fundamental da evolução é verdadeira, isto é, que o mundo inteiro, animado e inanimado, resulta da interação mútua, segundo leis definidas, das forças que possuem as moléculas de que era composta a nebulosidade primitiva do universo, não seria então menos certo que o mundo atual já existia potencialmente no vapor cósmico, e que uma inteligência suficiente teria podido, se conhecesse as propriedades das moléculas desse vapor, predizer, por exemplo, o estado da fauna da Grã-Bretanha em 1868, com tanta certeza como quando se diz o que acontecerá ao vapor da respiração durante uma noite de inverno.¹⁹ (HUXLEY, 1868, p. 54)

As três citações acima nos indicam o caráter artificial que norteia o pensamento mecanicista. Observa-se que todos partem da premissa de que é possível que se encontre uma fórmula capaz de dar conta das transformações, isto é, da duração universal. A história mundial e as ciências não corroboram essa premissa. Isso se dá pelo fato de que o mecanicismo é uma construção virtual que abstrai a duração dos fatos e das coisas às quais se refere. Observa-se um erro basal no pensamento mecanicista quando apontamos que ele não faz a devida distinção entre o que é do campo da realidade e o que não o é. Ao considerar como contemporâneos o passado, o presente e o futuro, ele mescla elementos de naturezas diferentes. Pois o passado e o futuro são de natureza virtual. O presente é de natureza real. E se considerarmos o aspecto da virtualidade, notamos que passado e futuro, por sua vez, são de naturezas diferentes entre si. Portanto, qualquer fórmula que desconsidere essas diferenças de natureza entre os elementos postos em questão não é capaz de nos orientar para um conhecimento eficaz sobre a realidade. Devemos, aqui, lembrar que os próprios elementos apreendidos do real são destituídos de duração quando captados para compor o raciocínio. Sobre isso discutiremos quando do estudo da inteligência.

Dessa forma, o mecanicismo deve ser considerado como uma construção artificial nos moldes dos sistemas fechados. Sua aplicabilidade encontra-se restrita ao fazer científico próprio às ciências físicas e, também, no pensamento do senso comum que norteia nossas ações cotidianas. A validade do mecanicismo encontra suporte nos experimentos científicos. Pois, somente a metodologia científica é capaz de conferir confiabilidade a teses que tecemos sobre os fenômenos naturais. Mesmo assim, sua margem de validade apresenta-se restrita a diversos parâmetros referenciais impostos pela própria metodologia. Isso nos leva a afirmar que o mecanicismo nada mais é que um pensamento e que está distante de expressar a duração universal. O pensamento mecanicista instaura um sistema artificialmente fechado que faz remissão a uma fração do real apreendido em determinado momento. Ele é pura

¹⁹ HUXLEY, T. H. The natural history of creation. In HAECKEL, Ernst. The Academy. T.I p. 13, apud BERGSON, Henri. *A evolução criadora*. p. 54.

virtualidade e não é representativo do todo que compõe o mundo perceptível. Em oposição a este sistema, encontramos os sistemas naturalmente fechados. São os constituídos por cada uma das unidades vitais presentes no universo. Destacamos que estamos nos referindo a sistemas fechados de naturezas diferentes. O mecanicismo é de natureza virtual; enquanto, que cada ser vivo é de natureza real. Isso nos permite afirmar com boa margem de segurança que o pensamento mecanicista está longe de expressar os atributos da vida. Não há vida sem elã vital e este último é duração pura. Essa duração caracteriza-se por ritmo e por complexidade de movimentos que não são apreensíveis em fórmulas; diferentemente do que se observa no entendimento sobre as transformações da matéria bruta. Por isso, o elã vital não é compreensível à luz de um sistema que por natureza é composto por imagens fixas que se relacionam por regras determinadas. A organização corpórea do ser vivo, se for posta em relação com os maquinários que construímos tanto no mundo físico quanto na virtualidade, não apresentam elementos que permitam comparação. O corpo vivo se encontra em contínua evolução desde seu surgimento até o seu perecimento. Suas partes estão, também, sujeitas à duração. Nunca se apresentam como imagem fixa. Não há órgão que não esteja em total processo de recriação de si. E, assim, mesmo considerando lado a lado uma máquina e um corpo no campo da realidade, encontramos durações de naturezas diferentes. Os elementos que compõem uma e outro evoluem segundo princípios diferentes. As transformações por que passam as peças de um mecanismo são passivas: sofrem ações externas e reagem exclusivamente por suas propriedades físicas e químicas. Por outro lado, os órgãos que compõem o corpo vivo, embora também reajam física e quimicamente aos agentes externos, têm a capacidade de se contrapor a esses estímulos de forma ativa. Um outro ponto de distinção entre o vivo e o inerte é a forma como constitui-se o corpo vivo. Ele se organiza de dentro para fora. É do interior do corpo vivo que emana a energia transformadora que dá rumo às mudanças que ele opera em si próprio. Diferentemente ocorre com a matéria inerte e com os artefatos que construímos. Muito mais do que reagir, o ser vivo é o centro de ação da qual parte boa parte de sua atividade sobre o mundo exterior. Referimo-nos, aqui, à propriedade fundamental que o elã vital imprime à vida: o princípio da ação. Viver é agir sobre a realidade.

Em vista do que foi apresentado até este ponto sobre o mecanicismo, afirmamos que o elã vital não pode ser investigado sob esta modalidade de pensamento. A vida não pode ser reduzida ao status do meramente mecânico. A evolução orgânica, em sua totalidade, transcorre em flexibilidade de forma e de composição físico-química ditadas pela dinâmica imposta pelo metabolismo. Metabolismo nada mais é do que a criação e recriação de si. Este é

o aspecto operacional do elã vital que envolve a vida. Mas, se a vida não se submete à interpretação mecanicista, seria o finalismo a resposta adequada para defini-la?

3.2.2 Um modelo para o mundo

Uma outra questão que se coloca em relação à duração e, em especial, ao que concerne à evolução do elã vital é aquela que versa sobre o destino das transformações. Haveria na natureza um modelo ou um caminho que balizaria todas as modificações de forma, composição e disposição espacial do fluxo universal? Para responder a esse questionamento, devemos nos voltar para as concepções de realidade e de virtualidade. Temos que ter bem definido que a existência efetiva se dá no momento presente: na realidade. E que, dentre as operações mentais, o que não diz respeito às percepções deve ser classificado no campo da virtualidade. Por virtualidade devemos entender processo mental. Refere-se ao pensamento complexo que tem como um de seus atributos a capacidade interpretativa da realidade e o preparo para a ação. Como sabemos, a realidade é fluída. Quando a observamos, enxergamos um universo em movimento no qual estamos também sendo arrastados. E nesse fluir que nos abarca, percebemos que a realidade transcorre aqui e agora. Ela é o tempo presente que se renova incessantemente. Renovar significa recriar-se, transformar-se, evoluir; mas, em direção a qual modelo ou fim? Então, uma pergunta nos surge. O que nos autoriza afirmar que as transformações pelas quais o mundo passa deve necessariamente obedecer a um padrão bem determinado que lhe oriente a forma e a direção a serem seguidas? Não temos conhecimento até agora da existência dessa imagem ou desse destino a ser seguido pela evolução do mundo. Mas sabemos que em nossos modos de pensar encontramos esquemas de pensamentos que condizem com a previsibilidade dos rumos que delineariam o transcurso dos acontecimentos: é o finalismo. Este se define como uma modalidade de pensamento que afirma a existência de um objetivo que orienta os fatos e a evolução das coisas. O objetivo em pauta pode dizer respeito à forma, à composição e a posição do objeto sob observação. E este tipo de pensamento é frequentemente encontrado em nossas elucubrações do senso comum. Costumamos acreditar que tudo tem uma finalidade; e, acrescentamos: “pode até ser que não sejamos capazes de compreender qual ela seja”, mas “tudo tem um objetivo”. Inclusive na filosofia, já encontramos teorias que expressam o finalismo como princípio que rege o fluxo do real. Em Platão²⁰, o mundo sensível (o mundo físico que percebemos) participa do mundo

²⁰ Nota. Em PLATÃO, Timeu 28 a-b; o mundo físico e o universo foram construídos segundo cópia de um modelo. Quando o modelo é a Ideia, o que foi gerado é Belo. Quando o modelo é algo sensível (perecível), a criatura não tem os atributos do Belo. Em ambos os casos, o que se apresenta no mundo sensível é fruto de imitação ou cópia de um modelo pré-existente.

verdadeiramente real, o mundo das Ideias, que é o modelo. No mundo sensível ou perecível, os objetos são feitos em conformidade, ou melhor dizendo, pela participação da ideia eterna que lhes serve de referência formal. Bergson, ainda, acrescentou que:

Platão foi o primeiro a erigir em teoria que conhecer o real consiste em encontrar-lhe a ideia, isto é, em fazê-lo entrar num molde preexistente que já se acharia à nossa disposição, como se possuíssemos implicitamente a ciência universal. Mas essa crença é natural à inteligência humana [...] e seria lícito dizer-se que, em certo sentido, todos nascemos platônicos. (BERGSON, 2010b, p. 64)

Em Aristóteles,²¹ também encontramos o finalismo. Em sua obra *Metafísica*, do vir-à-ser ao perecimento, tudo no mundo sensível encontra-se submetido às quatro causas: material, formal, eficiente e final. As causas formal e final são os objetivos a que cada ser necessariamente deve perfazer no mundo em transformação. Os corpos passam por etapas que se iniciam com a geração e terminam com o perecimento. O ciclo existencial de tudo se completa com a atualização que passa necessariamente pela realização da forma e o cumprimento dos fins adequados a cada gênero de coisas.

Tendo em vista essas duas importantes correntes filosóficas que afirmam o finalismo, fica fácil entender o quanto esse tipo de pensamento está impregnado em nossa cultura. Costumamos fazer antecipações sobre as etapas seguintes do desenrolar dos fatos; fazemos prognósticos e previsões sobre os acontecimentos; muitos acreditam em profecias que foram proferidas há milênios; e, outros procuram se informar sobre seus próprios futuros (cartomancia, quiromancia, horóscopo, numerologia, clarividência etc.). A todo momento antecipamos mentalmente os fatos por meio de imagens que construímos com base nas experiências vivenciadas. Tudo isso faz parte de crenças, expectativas e relações cognitivas que desenvolvemos naturalmente por meio de nossas relações empíricas com o mundo. O sentimento que está em torno do pensamento finalista, em suma, é a premissa de que o fim está determinado antes da efetivação dos acontecimentos. Pensamos e acreditamos que o desenrolar dos fatos converge para uma imagem predeterminada que se encontra disposta lá no futuro, servindo de orientação para o movimento que tudo abarca. Isso, de fato, é resquício de um pensamento com bases metafísicas que negligencia a duração universal. Um de seus principais equívocos é a ampliação generalizada da aplicação de um raciocínio dedutivo que não diferencia as instâncias da duração real e as instâncias do pensamento sobre as coisas, que é a virtualidade.

²¹ Nota: Encontramos também o finalismo no pensamento aristotélico. Em sua teoria das causas, destacamos as causas formal e final. A primeira causa requer a pré-existência de uma ideia modelo que conformará a substância a partir da matéria. A segunda causa se volta para a aplicabilidade do que será gerado. Essa teoria encontra-se sintetizada em Aristotle. *Metaphysics* 996 b 1-5 in: Barnes, Jonathan. *The complete Works of Aristotle*.

Entretanto, não podemos refutar o finalismo em sua totalidade. Encontramos sua eficácia nas investigações de sistemas fechados artificialmente nos quais os parâmetros intervenientes são conhecidos e nos quais as repetições se sucedem. É o caso encontrado nos experimentos científicos voltados, por excelência, para os fenômenos físico-químicos. Dentro de condições controladas, as previsões são possíveis. O exemplo da transformação da água que usamos em algumas páginas atrás mostra-nos que, dentro de condições determinadas e controladas, experiências podem ser repetidas. Tendo esse exemplo como um elemento que nos orienta para a confirmação do pensamento finalista, somos impelidos a afirmar que devemos considerar a validade ou não desse pensamento conforme às circunstâncias de sua aplicabilidade. Há limites que devem ser considerados. Portanto, não refutamos radicalmente o finalismo e, nisso, nos alinhamos a Bergson em suas considerações, em *A evolução criadora*. Uma breve avaliação das grandes transformações por que passou o mundo, dentro do que nos é permitido conhecer, mostra-nos que não há uma linha geral que norteie de forma global, nem o mundo físico, nem o cultural. Qual é a imagem padrão em direção a qual tende o mundo não podemos definir. A afirmação de um modelo é possível somente em um pensamento metafísico no qual se encontra a possibilidade de elaboração de projeções seguras. Esse pensamento toma como premissa que todas as condições ambientais e mundiais permanecerão idênticas àquelas do momento em que o prognóstico foi feito. Entretanto, sabemos que o mundo físico está em transformação continuada e que as mudanças ocorridas sob condições não controladas se tornam imprevisíveis.

O finalismo como foi apresentado até este ponto não pode ser aplicado ao todo homoganeamente. Isso seria um posicionamento radical como já consideramos acima. Pois, além das condições controladas pelas quais os cientistas efetuam experimentos, devemos considerar a função do *elã vital*. Como vimos anteriormente, está na essência do *elã vital* proporcionar ao ser vivo a tendência natural de exploração do mundo físico. Exploração significa busca. Assim, não seria contrassenso afirmar que a vida se caracteriza pela busca de algo que venha a preencher suas carências. Viver, sob esta perspectiva, adquire o sentido de alcançar um fim. Encontramos aqui o ponto indicado por Bergson no qual ele admite a aplicabilidade do pensamento finalista às relações do ser vivo com o mundo exterior. O alvo a ser alcançado encontra suas qualidades *preestabelecidas* pelas necessidades vitais. Independentemente da definição precisa ou não do objeto a ser buscado na natureza, o importante é que as necessidades orgânicas imprimem ao corpo o impulso para a busca de algo que satisfaça às suas carências específicas. Dessa forma, o organismo age com vista a fins. Estes estão atrelados às carências orgânicas. O grau de definição dos fins está atrelado ao

grau de evolução da vida no qual se encontra a espécie do indivíduo. Como exemplo, podemos afirmar que o animal que sente sede busca ingerir líquido; e, o homem civilizado procurará água potável. Nestes casos, encontramos, antes da ação individual, a ideia do objetivo a ser alcançado. Em vista destas considerações, o elã vital é suscetível de ser estudado à luz do finalismo relativo, em decorrência da propriedade ativa que ele imprime no organismo. O que é procurado pelo ser vivo depende totalmente do grau evolutivo da espécie. Sob esta perspectiva, encontramos exigências cada vez mais refinadas daquilo que é almejado, principalmente, quando nos referimos ao homem. Este, enquanto espécie, chegou ao requinte da arte. Suas necessidades não se encontram totalmente submissas às carências impostas por sua condição de ser vivente. Por ser eminentemente cultural, o homem cria o seu mundo e nesse ato criativo ele ultrapassa o estágio da mera adaptação ao meio natural. Sua criação expande-se para um campo ilimitado a que denominamos pelo termo genérico de estética. Por isso, buscamos o útil e o necessário, mas não negligenciamos ao aspecto das coisas que nos suscitam o sentimento do belo. Esta última consideração deve ser levada em conta quando analisamos a conduta do homem diante da realidade.

3.2.3 Realidade, Mecanicismo e finalismo

A realidade se apresenta aos nossos sentidos como a instância do presente. Ela é puro movimento. É duração que se mostra como fluxo incessante e indivisível da natureza. Sobre essas duas últimas características é que Henri Bergson se volta repetidas vezes. Ele aponta reiteradamente esses atributos da duração para que possamos fazer discernimento entre o real e o virtual. Este último, deve ser lembrado, diz respeito a todas as operações mentais pelas quais nos orientamos em nossa ação sobre o real. Os pensamentos mecanicista e finalista, apresentados acima, são ilustrados por Bergson por meio de dois exemplos, em *A evolução criadora*, que nos permitem diferenciar a fluidez da realidade em relação à forma entrecortada como interpretamos a natureza. O primeiro exemplo versa sobre a perfeição de um quadro pintado por um artista. A imagem simples que vemos pode ser recriada, tanto mentalmente quanto de forma concreta, por peças de mosaico cada vez menores. Quanto menores e mais complicadas as miniaturas de mosaico, mais a reconstrução da imagem se parecerá com a original. Entretanto, a representação por mosaico nunca alcançará a perfeição da imagem modelo. O segundo exemplo apresentado refere-se à simplicidade do movimento que fazemos com a mão do ponto *A* para o ponto *B*. O esforço e o movimento são atos simples e contínuos. A visão que temos desse mesmo movimento nos permite seccioná-lo em milhares de pontos

ou em múltiplos arcos que se justapõem. A operação mental de reconstruir o movimento por pontos, arcos, traços e qualquer outro artifício não recria o efetivo movimento observado. Este é único e indivisível. Existe, portanto, aquilo que flui na realidade concreta e que é simples; e de outro lado, existe a construção mental e, portanto, virtual que fazemos quando desejamos imitar ou interpretar a realidade.

Em geral, quando um objeto se mostra simples de um lado e do outro indefinidamente composto, os dois aspectos estão muito longe de ter a mesma importância, ou melhor, o mesmo grau de realidade. A simplicidade caracteriza então o próprio objeto, e a infinita complicação reflete os pontos de vista que temos do objeto andando à volta dele, reflete os símbolos justapostos por meio dos quais os nossos sentidos ou a nossa inteligência no-lo representam, e mais correntemente a elementos de outra ordem com os quais tentamos imitá-lo artificialmente, mas com os quais ele permanece incomensurável, sendo de natureza diferente. (BERGSON, 2010b, p. 106-107)

Tendemos, segundo este ilustre filósofo, a atribuir à natureza capacidade semelhante à nossa de construir o mundo segundo nossos ideais e necessidades. Segundo ele, a natureza não apresenta qualquer dificuldade na formação de um órgão tal qual o olho. Ela o faz de forma tão simples quanto o movimento natural com que movemos nossas mãos. Mas, quando analisamos fisicamente o olho, o vemos como uma construção complexa cujo grau de complexidade aumenta, indo até o infinito, proporcionalmente ao detalhamento que desejamos ter de suas partes. A simplicidade da função do olho e de sua natural organização se contrapõem ao entendimento que dele temos quanto ao seu funcionamento e à sua estrutura. “É esse contraste entre a complexidade do órgão e a unidade da função que desconcerta o espírito.” (BERGSON, 2010b, p. 105) O que se visa mostrar nos exemplos é o aspecto antropomórfico de nossos modos de pensar o real. Atribuímos à natureza o dom idêntico ao nosso de recolher partes isoladas, ou mesmo, de construí-las para posteriormente justapô-las ou agrupá-las para a construção de um mecanismo. Nossas atividades fabris são totalmente dependentes das construções mentais que nos ensinam o poder de construir e de agir segundo fins. Disso resulta que em nosso dia a dia somos naturalmente mecanicistas e finalistas na elaboração de nossos artefatos. Mas, atribuir esses dons à natureza é temerário.

Surge então a doutrina da finalidade, segundo a qual as partes foram reunidas de acordo com um plano preconcebido, tendo um fim em vista. Quer dizer que essa teoria assimila o trabalho da natureza ao do operário, o qual também procede à reunião das partes com o objetivo de realizar uma ideia ou de imitar um modelo. Terá, portanto, o mecanicismo razão quando censura ao finalismo o seu caráter antropomórfico. Mas não se dá conta de empregar ele próprio esse método, somente com a diferença de o truncar. É certo que fez tábula rasa do fim em vista ou do modelo ideal. Mas pressupõe igualmente que a natureza tenha trabalhado como o operário humano, reunindo partes. (BERGSON, 2010b, p. 105-106)

Esta citação remete-nos ao que foi dito anteriormente: “e seria lícito dizer-se que, em certo sentido, todos nascemos platônicos.” (BERGSON, 2010b, p. 64) Querendo ou não, temos por hábito enxergar um criador (o Demiurgo de Platão) por trás dos fenômenos da natureza. E é em relação a este tipo de visão que Bergson nos orienta a ter cautela. Uma vez que:

É, [...], necessário ultrapassar tanto um ponto de vista como o outro, já que mecanicismo e finalismo não são, no fundo, senão pontos de vista aos quais o espírito humano foi conduzido pelo espetáculo do trabalho humano. (BERGSON, 2010b, p. 106)

Mesmo tendo se expressado sobre a necessidade de ultrapassarmos os pensamentos mecanicistas e finalistas, Bergson nos aponta a utilidade deles para nossas atividades diárias e para a ciência. Pois, para termos eficiência em nossas ações sobre a natureza, construímos artefatos e máquinas que nos permitem maior poder de ação. Alteramos os elementos naturais para adequá-los às nossas necessidades. Fabricamos coisas. Para fabricá-las, colocamos de antemão o modelo da coisa, sua ideia final, para orientar-nos sobre a forma que deverá ser alcançada. Para isso, maquinamos as diversas etapas pelas quais devemos passar com vista à finalidade preestabelecida. Nesse agenciamento operam o mecanicismo e finalismo como formas de pensamento que mobilizam a orientação de nossos atos. As necessidades da vida prática mantêm nossa mente presa a estas formas de pensar. Ir além dessas formas de pensamento é tarefa do filósofo, segundo Bergson. E tendo por base este aspecto prático da vida que envolve a ação humana, ele nos apresenta dois conceitos que apontam a diferença entre o fazer propriamente humano e o fazer próprio à natureza. São os conceitos de fabricar e de organizar. Fabricar é o conceito que diz respeito a construir de fora para dentro. Isto é, externamente elaboramos as diversas partes ou peças que uniremos por justaposição ou encaixe para a constituição daquilo que já detínhamos na mente como modelo. Organizar, por outro lado, é o conceito que expressa a construção de dentro para fora. É próprio da natureza e muito mais fácil de ser verificado quando se trata da vida. Os elementos naturais e o desenvolvimento do corpo vivo não surgem de forma semelhante aos artefatos construídos pelo homem. No que concerne ao desenvolvimento do ser vivo, todo o processo de desenvolvimento estrutural e fisiológico ocorre a partir de dentro do corpo. Em outros termos, os seres vivos se organizam: constroem-se de dentro para fora. Estes dois conceitos (fabricar e organizar) serão de grande importância para o estudo da evolução da vida. “A fabricação vai, portanto, da periferia para o centro, ou, como diriam os filósofos, do múltiplo para o uno. Já o trabalho de organização vai do centro para a periferia.” (BERGSON, 2010b, p. 109) A falta de distinção entre estes dois conceitos leva o homem a atribuir à natureza capacidade que não lhe

é própria. A natureza organiza seus elementos. Mas, nosso senso comum nos conduz a imaginar que a natureza fabrica seus elementos. Supomos a figura de um criador que atua de forma semelhante ao modo como o homem fabrica seus artefatos. Daí, não ser absurda a tese do criador, seja no sentido religioso ou mesmo no sentido filosófico tal qual se encontra na figura do Demiurgo, no *Timeu* (28a – 41e) de Platão. Nem por isso, a atribuição do conceito de fabricação à natureza deixa de ter seu valor. Veremos na citação abaixo que para que possamos compreender os elementos naturais, aí compreendidos os seres vivos, devemos nos posicionar de forma a interpretar esses elementos como se fossem frutos de um ato criador ou produto fabricado. Somente sob esta compreensão, podemos direcionar nossas ações sobre a natureza de forma mais eficiente.

Reconheço que a ciência positiva pode e deve proceder como se a organização fosse um trabalho do mesmo gênero. Somente satisfazendo tal condição poderá agir sobre os corpos organizados. [...] o seu objetivo não é revelar-nos o fundo das coisas, mas fornecer-nos o melhor meio de agir sobre elas. [...] Portanto, a organização só poderá ser estudada cientificamente se começarmos por assimilar a uma máquina o corpo organizado. As células serão as peças da máquina, o organismo será a justaposição delas. [...] Eis o ponto de vista da ciência. Bem diferente é, em nosso entender, o ponto de vista da filosofia. (BERGSON, 2010b, p. 110)

Enquanto a ciência se constitui pelo entendimento da atribuição do dom de fabricação à natureza para poder melhor entendê-la, a filosofia não requer necessariamente que se recorra a este artifício. E, portanto, o pensamento filosófico se coloca em condição de se expressar, sem dificuldades, em termos de organização e de fabricação. Por esse meio, não impõe a si restrições ao ato de investigação sobre todo o processo real que transcorre na organização que presenciamos na natureza. Isto lhe autoriza a voltar seu olhar para a organização especial que encontramos no engendramento da vida. A vida constitui-se e apresenta-se como o exemplar mais significativo do processo organizacional da natureza. Ela é processo interno por excelência e seu desenvolvimento, isto é, sua duração encontra-se envolta em um grau de liberdade que lhe confere atributos que a diferenciam da matéria bruta. Por isso, devemos considerar os gêneros de duração encontrados na matéria bruta e nos corpos vivos. Evidencia-se na vida algo que podemos, sem dificuldade, chamar de liberdade em relação aos fenômenos naturais do mundo puramente físico os quais ensejam a formulação de leis físicas para a matéria inerte.

As operações de organizar e fabricar encontram sua expressão máxima na atividade de criação artística. Isso se reflete no processo de individuação do artista que requer que o mesmo adote, conscientemente ou não tendências e comportamentos físicos e mentais que o habilite ao ato criativo irrestrito. Ele precisa organizar-se internamente pelo desenvolvimento de suas funcionalidades ligadas à imaginação e à execução do que foi criado mentalmente. Na

etapa de execução, encontramos sua conexão com o real e com o exercício efetivo da criação concreta de sua obra: estamos, aí, diante da fabricação. Pois, para realizar a peça artística, ele deverá detalhar seus movimentos e, no caso de uma obra material, ele deverá reunir material para dar forma concreta ao que criou virtualmente.

3.3 Liberdade vital

Os fatores considerados até o momento em relação ao elã vital nos mostram que estamos diante de um objeto de estudo que merece atenção especial. A metodologia científica aplicável ao estudo das ciências naturais não encontra aplicabilidade total diante do estudo da vida e de seu impulso primordial. Cada ser vivo é uma unidade que se caracteriza por ser um ente que classificamos como sistema fechado pela própria natureza. Seu contato com mundo ocorre por aberturas seletivas pelas quais o organismo se relaciona com a exterioridade, sem permitir, no entanto, que sua estrutura orgânica se desagregue. Dessa forma, a inclusão dos corpos vivos na categoria de sistemas naturalmente fechados decorre do movimento orgânico pelo qual a vida tem como atributo a propriedade de fechar-se e abrir-se para a exterioridade segundo o que se requer para a manutenção da existência material do corpo vivo.

Se por um lado consideramos o ser vivo pela perspectiva de sistema aberto ou fechado; por outro, devemos levar em conta a questão da duração que permeia tudo. Vimos que o mundo é um todo aberto que se encontra em duração. Podemos nos expressar em torno de duração universal. Por isso, não é possível deixar de considerar a situação da duração de cada ser vivo que se encontra no mesmo fluxo de transformações por que o mundo passa. Embora seja uma unidade fechada, cada vida não está isenta do movimento universal. Inserida no fluxo total, cada unidade vital apresenta, também, um ritmo próprio de duração. Onde devemos considerar o fato de que existem formas diferenciadas de duração. Estas decorrem da capacidade de ação e reação dos corpos. Há os que reagem simplesmente, enquanto há outros que não somente reagem, mas também, agem ativamente.

No momento em que nos referimos ao fechamento e ao ritmo próprio de duração dos seres vivos, somos levados a discutir sobre os rumos tomados pela duração vital. Vimos que a duração universal não se encontra submissa a nenhum ordenamento organizacional que determina o arranjo dos corpos celestes. A mesma afirmação é válida para a estruturação orgânica dos seres vivos. Ao lado da perspectiva em relação aos arranjos possíveis entre as partes, colocamos os fins a que se destinam as transformações. Nem no destino do universo

físico, nem nas alterações observadas nas espécies encontramos um modelo e uma finalidade que norteiam os rumos empreendidos pelos movimentos.

A não submissão da duração em geral às regras e a modelos nos coloca diante de movimentos materiais no tempo e no espaço a que denominamos evolução. São transformações que não são passíveis de previsões quanto a formas, composições e posições que os corpos ocupam em determinado momento existencial. Deve ser levado em conta que a evolução da vida é dependente da ação interna do organismo, promovida pelo elã vital. Então, no que concerne aos nossos estudos, devemos direcionar o foco para a duração que envolve a evolução dos seres vivos. Donde concluímos que o universo físico inerte constitui um todo aberto cujo rumo e cuja conformação não seguem um parâmetro ou imagem predeterminada. Essa não conformação a um modelo verifica-se nos seres vivos. Mesmo sendo eles unidades naturalmente fechadas, sua evolução encontra-se totalmente aberta. Pela evolução, os seres vivos são passíveis de originar inúmeras possibilidades de transformações. Não há limites para as possibilidades criativas do elã vital. Sua ocorrência encontra plena liberdade e é capaz de gerar seres cujas imagens, em muitos casos, ultrapassam nossa capacidade imaginativa. Esse assunto será aprofundado no capítulo seguinte.

4 EVOLUÇÃO - DURAÇÃO VITAL

Os estudos efetuados no capítulo anterior nos fornecem a base para a investigação dos fenômenos que envolvem a criação vital. Lá encontramos os elementos básicos que já nos permitem desenvolver nossas primeiras incursões no campo do fenômeno da criação da vida. Com os conhecimentos preliminares do conceito de *elã vital*, propomo-nos a analisar como o processo criativo da vida se desenvolve, tendo em vista a sua incompatibilidade com princípios deterministas. Encontramos, portanto, a questão do *elã vital* inserida no campo da duração. E, a partir desta constatação, analisaremos etapa por etapa o desenrolar da criação continuada que constitui a duração da vida. Essa temática é desenvolvida pelas ciências da vida sob a denominação de evolução da vida ou das espécies. É sobre este campo que devemos dirigir o foco de nossas atenções, no seguimento.

Embora a evolução da vida seja objeto de estudo da biologia, a orientação de nossa investigação é pela perspectiva filosófica. A base de nossa intervenção neste tema encontra-se na investigação filosófica efetuada por Henri Bergson em sua obra *A evolução criadora*. Seguindo essa diretriz, apresentaremos alguns aspectos relevantes que nos ajudarão a construir um pensamento crítico sobre a abordagem da temática da evolução. Tal qual Bergson, não visamos construir uma teoria evolucionista das espécies, nem tão menos da vida. A evolução será tratada como algo dado em relação ao qual serão postas em questão as diferentes formas pelas quais foram elaboradas algumas teorias evolucionistas.

As teorias de Darwin, Hugo de Vries e Lamarck serão analisadas segundo as críticas efetuadas por Bergson. Veremos que ao fim das contas, o importante para o estudo da evolução da vida é o modo adequado de se colocar o problema que surge entre a evolução real e a forma como a interpretamos. Os pensamentos mecanicista e finalista, como veremos, estarão sempre presentes nessas análises. Não dizemos que esses pensamentos sejam falhos, mas devemos sempre ter cautela quando pretendemos fazer inferências através deles. De um lado, temos a duração que é a dinâmica de transformação da realidade; de outro lado, temos o que pensamos sobre essa mesma realidade em movimento, que é do campo da virtualidade. Então, entre o que dura e o que pensamos há uma diferença de natureza. Essa diferença vem à tona quando construímos modelos explicativos da realidade que se veem, algumas vezes, contrariados pelos fatos.

Tendo essas considerações em mente, nos colocamos na posição do filósofo. Não nos propomos a entrar em detalhes científicos e nem tão menos tentaremos construir um esquema de pensamento voltado para a elaboração de um sistema evolutivo. Seguindo a linha de

pensamento bergsoniano, deixamos para os cientistas (biólogos e naturalistas) a tarefa de criação de teorias específicas ou gerais da evolução da vida. Nosso posicionamento se encontra na afirmação de que a evolução é um fato tão incontestável quanto à própria vida. E, tomando a vida e sua evolução como fatos dados, nossa tarefa é discutir e questionar a forma como nos pomos a refletir sobre esse assunto.

Não negamos a beleza das teorias que até hoje foram erigidas em relação à evolução da vida. Temos a tendência de enxergar uma linha evolutiva. Imaginamos que há um fim a ser alcançado pelo processo da evolução. Acreditamos que evoluir é progredir, tornar-se melhor. São pensamentos que desconsideram o caráter não metafísico das transformações pelas quais o mundo passa. O mundo dura. Duração não significa permanecer o mesmo. E mudar ou durar não significa necessariamente melhorar. Se por um lado, não podemos afirmar que as condições naturais melhoram; por outro, não podemos igualmente afirmar que o processo evolutivo deva sempre progredir. Isto se deve ao caráter adaptativo da vida. Viver é ajustar-se da melhor forma possível às condições materiais da natureza, quando nos referimos ao ajustamento ao mundo físico. Espécies se mantêm, outras se extinguem e há aquelas que surgem em decorrência da mutação que embala a evolução que é um processo divergente. O *elã vital*, não somente gera a vida, mas cria e recria diferenças. Este é o aspecto ativo e transformador dessa força interior. E, por não ter sido considerado dentro da importância merecida por algumas teorias evolucionistas, muitos de seus preceitos foram colocados em situação discutível.

Uma vez que há mais de um século que as teorias sobre a vida e a evolução foram trabalhadas por Henri Bergson, propomo-nos a apresentar algumas informações que atualizarão os conhecimentos básicos da ciência biológica. Isto se faz necessário devido ao fato de que no início do século XX, época de elaboração de *A evolução criadora*, a ciência biológica não havia alcançado o patamar da genética. Sabia-se, por exemplo, da diferenciação das células entre os seres providos de reprodução sexuada: era de conhecimento da ciência a existência de células somáticas e de células germinativas. Portanto, a biologia não havia alcançado o grau de sofisticação e de detalhamento genético suficientes para o estudo da transferência das características biológicas na reprodução e do processo de replicação orgânica nas atividades somáticas. Os genes passaram a ser as unidades vitais básicas para o estudo de todos os aspectos da vida. Junto a esta atualização, mostraremos que a tese bergsoniana do *elã vital* continua válida, mesmo diante do imenso progresso científico que as ciências alcançaram ao longo dos últimos cem anos.

4.1 Unidade e multiplicidade da vida

Quando nos referimos ao elã vital, estamos apontando para algo cuja natureza descrevemos como princípio de vida. Sua efetivação no mundo real, portanto, independe do tempo e do espaço, porque ele situa-se na duração. Por esse motivo, ele não está submetido às determinações abstratas. Mas, ele manifesta-se no mundo físico sob a forma de ser vivo. Pois como princípio universal, o elã vital tem a possibilidade de surgir em qualquer lugar e em qualquer época. No local onde ele venha a se manifestar, deverá necessariamente se apresentar na condição de um ser vivo que deverá integrar-se ao ambiente. E como ser vivo, deverá apresentar limites que o circunscreva como um sistema fechado por natureza, um corpo diríamos, como já o definimos anteriormente. Tendo isto em vista, e considerando a propriedade agregadora de matéria desse impulso vital, somos levados a pensar o ser vivo original como uma massa viva que se expande segundo a “fome” de matéria e de energia natural que se verifica em qualquer vivente. Em uma imagem inicial, o ser vivo seria algo da ordem de um plasma que aglutina matéria e absorve energia, aumentando indefinidamente sua dimensão física e mudando de forma e de composição físico-química. Entretanto, encontramos em nosso ambiente vital uma multiplicidade de seres que se adaptaram à terra, à água e ao ar. Não visamos buscar aqui a razão pela qual o princípio de vida se distribuiu em múltiplos indivíduos. Apenas constatamos que o processo evolutivo sobre a biosfera terrestre culminou com o elã vital se disseminando em múltiplos indivíduos. Sobre isso, encontramos o seguinte trecho em *A evolução criadora*:

Dizíamos que a vida é, desde suas origens, a continuidade de um único e mesmo impulso, que se dividiu em linhas de evolução divergentes. Alguma coisa cresceu, alguma coisa se desenvolveu, por uma série de adições que formaram outras tantas criações. [...] A rigor, nada impediria que se imaginasse um indivíduo único, graças a transformações repetidas por milhares de séculos, se teria efetuado a evolução da vida. Ou então, na falta de um indivíduo único, poderia supor-se uma pluralidade de indivíduos sucedendo-se em uma ordem linear. Em ambos os casos, a evolução teria apenas, se quisermos exprimir-nos assim, uma só dimensão. Mas a evolução fez-se, na realidade, por intermédio de milhares de indivíduos em linhas divergentes, cada uma das quais conduziu por sua vez a uma encruzilhada da qual irradiavam novas vias, e assim indefinidamente. (BERGSON, 2010b, p. 69-70)

O aspecto evolucionista do elã vital encontrou solução, na face da Terra, em sua disseminação em diferentes espécies de seres vivos, em vez de manter-se como unidade vital concentrada em um único indivíduo. Donde resultaram diversos ramos evolutivos que por sua vez se subdividem em múltiplas ramificações menores e produzem a riqueza de formas de vida encontradas sobre nosso planeta. O histórico evolucionista encontra-se ilustrado pelos

paleontólogos e biólogos que, em suas pesquisas, apresentam-nos as relações temporais pelas quais as diversas espécies surgiram, permaneceram ou desapareceram.

A filosofia da vida não faz qualquer objeção em relação à elaboração de árvores evolutivas que representam as etapas pelas quais a vida se multiplicou e se diversificou. Temos exemplos concretos quando vemos na época atual as multiplicidades de gêneros, espécies e raças. Não somente a atualidade é rica em testemunhos da evolução. A paleontologia nos mostra estudos temporais que sequenciam as espécies ao longo de séculos de transformações. Algo parecido se encontra nos estudos do desenvolvimento dos embriões. Nestes, as etapas de formação dos embriões recriam, em certo sentido, as fases evolutivas por que passaram a espécie do indivíduo atualmente em formação.

Diante da multiplicidade das espécies, o elã vital constitui-se no elemento comum que traz à unidade a coletividade dos seres vivos. Pois, as propriedades vitais que impulsionam a vida é o elemento comum de que todos os indivíduos compartilham por meio do elã vital. Não importa qual seja o corpo vivo considerado, a necessidade de matéria e de energia é o ponto comum. Assim como também devemos apontar a propriedade evolutiva que se encontra na essência do ser vivo. Os seres vivos estão em constante transformação. E por que não dizer que estão em mutação? Essa característica fica mais claramente evidenciada quando consideramos as formas mais simples de vida. Se consideramos os vírus e os seres unicelulares, o aspecto mutagênico ou evolutivo se torna mais evidente, segundo o desenvolvimento científico atual. Exemplos correntes, na atualidade, encontramos no vírus da gripe. Sua capacidade mutagênica é tal que há necessidade de que anualmente as pessoas sejam imunizadas, tendo em vista que este gênero de vírus se transforma em cada aparição. Quando consideramos as espécies mais complexas, a mutação não costuma ocorrer em graus tão amplos. As transformações são mais sutis a ponto de não provocar alterações essenciais na espécie.

Que os seres vivos estão em evolução, não há dúvidas. Mas, as possíveis explicações sobre os motivos e as direções da duração vital se tornam um problema que os cientistas e filósofos normalmente discutem. Sobre isso já realizamos algumas reflexões sobre os pensamentos formulados em relação à duração vital, isto é, a evolução. Passamos pelos pensamentos mecanicistas e pelo finalistas. Achamos que podemos enriquecer esta discussão incluindo o problema da causalidade que apresenta, inclusive, relação com as duas modalidades de pensamento já discutidas.

4.2 Causalidade

A atribuição de relação entre fatos é um dos pilares que suportam a atividade intelectual do homem. Conectar fatos presentes com fatos que os antecedem costuma ser um dos principais caminhos seguidos pelo raciocínio humano. Construimos relações de causa e efeito. É isto que constitui o conceito de causalidade. É o conceito que nos proporciona a tranquilidade de ter conhecimento do mundo, não apenas pelos fenômenos que apreendemos, mas também pela luz trazida por algo mais profundo: as causas. O conhecimento das causas adquire importância na inserção do homem no mundo. É recorrente a afirmação de que se conhecemos as causas dos fenômenos, somos capazes de entender melhor os fatos futuros. Assim são construídas as ciências. Mas, estas se valem de um fator que lhes conferem um certo grau de confiabilidade. Trata-se da repetição. As ciências repetem exaustivamente experimentos semelhantes sob situações rigorosamente controladas para tecer afirmações causais confiáveis. Entretanto, quando lidamos com os resquícios de vida encontrados nos fósseis, encontramos-nos em uma situação totalmente diversa daquelas empreendidas pelas ciências experimentais. Se investigamos, por exemplo, a evolução dos animais vertebrados, já possuímos informações suficientes dadas pela paleontologia para a construção de boa parte da árvore evolutiva. Mas quando se procura saber os motivos pelos quais as transformações das espécies seguiram um determinado rumo e não outro, a situação se complica. A relação de causalidade, que procura indicar as causas e os efeitos pelos quais um espécie se transformou segundo um determinado caminho, entra em questão. Em vista disso, Bergson nos propôs três sentidos diferentes que devemos atribuir ao termo causalidade. Esses sentidos levam-nos a refletir sobre até que ponto os elementos envolvidos nas causas transparecem nos efeitos. Seu pensamento repousa sobre três processos causais, a saber: impulso, deflagração e desenrolamento. Dessa forma,

A bola de bilhar lançada contra a outra determina o movimento desta por *impulso*. A faísca que provoca a explosão da pólvora age por *deflagração*. O desenrolar da mola que faz girar o fonógrafo *desenrola* a melodia gravada no cilindro: [...] O que distingue os três casos entre si é a maior ou menor solidariedade entre a causa e o efeito. No primeiro, a quantidade e a qualidade do efeito variam segundo a qualidade e a quantidade da causa. No segundo, nem a qualidade nem a quantidade do efeito variam segundo a qualidade e a quantidade da causa: o efeito é invariável. Finalmente, no terceiro, a quantidade do efeito depende da quantidade da causa, mas a causa não influi na qualidade do efeito: quanto mais o cilindro girar, sob a ação da mola, mais longa será a porção da melodia que escutarei, mas a natureza da melodia ouvida, ou da porção dela que ouvir, não depende da ação da mola. Na realidade, somente no primeiro caso a causa *explica* o seu efeito. (BERGSON, 2010b, p. 90)

O trecho apresentado acima nos mostra que devemos ter cautela quando buscamos estabelecer relações causais entre fatos. Esse cuidado deve ser reforçado diante de fatos cuja reprodução científica seja impossível. É o caso com que nos deparamos quando tentamos estabelecer relação de causalidade sobre as transformações evolutivas por que as espécies

passaram. Pois as múltiplas espécies encontradas na natureza, em uma mesma época, e suas transformações ao longo do tempo nos mostram que os seres vivos não permanecem os mesmos através de longos períodos de tempo. Algumas espécies permanecem aproximadamente a mesma, outras se modificam significativamente, outra surgem e outras desaparecem. Buscar as causas que produziram como efeito as diversas espécies demanda cautela quanto às relações causais atribuídas à evolução. É ponto passivo a afirmação de que a vida existe e que os seres vivos evoluem em espécies diferentes. Estas constatações são a base para o estudo da evolução da vida. Estudo este que apresentamos nesta pesquisa com base no que se encontra publicado em *A evolução criadora*, de Henri Bergson.

4.3 Sobre as teorias evolucionistas

Ao se efetuar o estudo das transformações por que passa o elã vital, durante suas fases concretizadas e individualizadas em seres vivos, devemos sempre ter em conta os cuidados necessários quanto às relações causais que construímos; e, também, devemos considerar o mecanicismo e o finalismo que embutimos nas construções teóricas que elaboramos para tentar construir o modelo explicativo adequado à descrição do fenômeno da evolução. Devemos reiterar o caráter ativo, continuado e atual do processo evolutivo em contrapartida às teorias que nada mais são que imagens virtuais que norteiam nossa relação cognitiva com o movimento de transformação da vida.

Quando nos referimos à evolução, estamos falando de transformações por que passa o elã vital ao concretizar-se em seres vivos. Portanto, o que se coloca em discussão são as variações encontradas nas espécies ao longo do tempo e o surgimento de novas espécies. Iniciamos, portanto, este estudo com foco nas variações. Mantemo-nos, ainda, fiéis ao texto de *A evolução criadora*. Nela encontramos a ideia de que as teorias evolucionistas se classificam entre aquelas que tratam das variações acidentais e aquelas que afirmam que as variações são dirigidas e motivadas por causas externas ao organismo. As variações acidentais se dividem entre as variações graduais e as bruscas. Estas são defendidas respectivamente pelos naturalistas Charles Darwin²² e Hugo de Vries²³. Não há determinismo em suas teorias. As transformações ocorrem de forma acidental e não dirigida. Contrastando com estas, há a teoria segundo a qual a evolução é dirigida e motivada por causas externas.

²² Nota: trata-se do naturalista e biólogo inglês Charles Robert Darwin (12 de fevereiro de 1809 – 19 de abril de 1882)

²³ Nota: trata-se do biólogo holandês Hugo Marie de Vries (16 de fevereiro de 1848 – 21 de maio de 1935)

Darwin defende a teoria de que a evolução das espécies ocorre pela via do acúmulo de variações acidentais que vão se incorporando à espécie desde que as variações não sejam aniquiladas pela seleção natural. Por outro lado, Hugo de Vries adota a teoria de que as variações acidentais ocorrem por saltos bruscos. E essas variações se verificam em momentos específicos denominados fase de mutação. A evolução motivada por causas externas, defendida por Eimer²⁴, estabelece que a mutação dos seres vivos está atrelada à continuada ação de elementos externos sobre o organismo. Vejamos como Bergson nos informa sobre estes posicionamentos:

Darwin falava em variações muito reduzidas, que se adicionariam umas às outras em resultado da seleção natural. Não ignorava os fatos da variação brusca; [...] mas [...] só produziram, em seu entender, monstruosidades incapazes de se perpetuarem, e era pelo acúmulo das variações insensíveis que explicava a gênese das espécies. [...] Tende ela, contudo, a ceder o lugar à ideia oposta: seria de repente, pelo aparecimento simultâneo de vários novos caracteres, bastante diferentes dos antigos, que se construiria uma nova espécie. [...] Esta última hipótese [...] ganhou profunda significação e adquiriu grande força depois das belas experiências de Hugo de Vries. [...] A teoria por ele formulada com base nessas experiências é do maior interesse. As espécies passariam por períodos alternados de estabilidade e de transformação. Quando chegasse o período de ‘mutabilidade’, produziram formas inesperadas. [...] Queremos unicamente mostrar que as variações invocadas, pequenas ou grandes, são incapazes, se são acidentais, de explicar uma semelhança de estrutura [...] (BERGSON, 2010b, p. 79-80)

Devemos nos ater, ao final da citação, no trecho em que Bergson se refere a “explicar uma semelhança de estrutura”. O destaque se refere a um órgão do corpo selecionado para o estudo das variações evolutivas. Trata-se da semelhança entre o olho dos mamíferos e o olho dos moluscos que é posta sob investigação em *A evolução criadora*. Dos dois olhos considerados: o primeiro é de origem encefálica, como se fosse um apêndice do cérebro; o segundo é de origem dérmica, origina-se dos tecidos da pele do animal. O problema colocado por Henri Bergson tem por base o fato de que os olhos das duas classes de animais apresentam funções e estruturas semelhantes; e, no entanto, os ramos evolutivos das duas espécies não procedem da mesma origem. Uma pergunta posta por esse ilustre filósofo recai sobre o processo evolutivo que influencia a formação estrutural dos órgãos, tendo em vista sua funcionalidade. Como é possível que em classes diferentes de seres vivos venham a surgir órgãos tão semelhantes fisicamente e funcionalmente, se não há qualquer relação entre suas linhas evolutivas? Pergunta semelhante é colocada por este pensador em relação ao surgimento da reprodução sexuada em seres que pertencem a reinos diferentes. Pois, esta modalidade de reprodução surgiu tardiamente tanto no reino animal, quanto no reino vegetal. O que torna intrigante o novo processo reprodutivo não é o fato de ter surgido tardiamente,

²⁴ Nota: trata-se do zoólogo alemão Gustav Heinrich Theodor Eimer (22 de fevereiro de 1843 - 29 de maio de 1898)

mas o fato de que se realiza de forma semelhante nos animais e nos vegetais, isto é, pela participação das metades das células germinativas de cada indivíduo. São grandes linhas de evolução totalmente estanques e, por isso, como seria possível explicar que as mutações convergissem para o surgimento do mesmo processo reprodutivo?

O surgimento de órgãos e de funções semelhantes em seres vivos que não se encontram na mesma linha evolutiva nos traz à luz fatores que são mais amplos que as observações efetuadas sobre o progresso evolutivo voltado para a investigação sobre uma única espécie ou sobre um único órgão. E, assim, se nos voltarmos para o estudo das variações acidentais espontâneas, sejam graduais ou bruscas, não encontramos elementos que nos informam sobre conexões possíveis que expliquem as convergências estruturais e funcionais de órgãos. Desse modo, não temos condição de acompanhar a evolução global por que passa o elã vital. Sobre a insuficiência do estudo das variações, Bergson se expressou da seguinte forma:

[...] se as variações acidentais que determinam a evolução forem variações insensíveis, será necessário apelar para uma fada benfazeja – a fada da espécie futura – para conservar e adicionar essas variações, pois não é a seleção natural que se encarregará disso. [...] Se por outro lado, as variações acidentais forem bruscas, a antiga função só continuará a exercer-se, ou uma nova função só a substituirá, se todas as modificações acontecidas ao mesmo tempo se completarem tendo em vista a realização do mesmo ato. Também, será necessário recorrer à fada, dessa vez para se obter a convergência das modificações simultâneas, como no outro caso para se garantir a continuidade de direção das sucessivas variações. (BERGSON, 2010b, p. 85-86)

Em oposição às teorias sobre as variações acidentais, encontramos a teoria evolutiva proposta por Eimer. Ele defende que as transformações das espécies e o surgimento de outras estão relacionadas à influência persistente de fatores externos:

Presume-se que a física e a química nos deem a chave para tudo. A obra capital de Eimer é instrutiva a esse respeito. Sabe-se como foi penetrante o esforço feito por esse biólogo para mostrar que a transformação se opera, graças a uma influência contínua do exterior sobre o interior, em um sentido bem definido, e não como afirma Darwin, em razão de variações acidentais. [...] o agente externo dir-se-ia comportar-se como uma causa de transformação. (BERGSON, 2010b, p. 89)

A avaliação de Bergson sobre esta teoria mostra-nos as mesmas dificuldades encontradas para justificar a convergência evolutiva nos casos das variações acidentais. Não se encontra no pensamento de Eimer um laço de ligação que explique a formação de órgão tal qual o olho, com estruturas semelhantes, em ramos diferentes de evolução dos animais. Ele se justifica da seguinte forma:

Quer queira ou não, será necessário recorrer a um princípio interno de direção para explicar essa convergência de efeitos. Ora, a possibilidade de tal convergência não

aparece nem na tese darwinista, e sobretudo neodarwinista, das variações acidentais insensíveis, nem na hipótese das variações acidentais bruscas, nem sequer na teoria que atribui direções definidas à evolução de diversos órgãos por meio de uma espécie de composição mecânica entre as forças externas e as forças internas. (BERGSON, 2010b, p. 93)

Ao mostrar a insuficiência da teoria evolucionista de Eimer, Bergson parte para a análise da teoria evolutiva de Lamarck²⁵ e do neolamarckismo. Segundo Lamarck, os hábitos adquiridos imprimem alterações orgânicas no indivíduo. Essas alterações são transmissíveis aos seus descendentes. O acúmulo de novos caracteres pode atingir graus tão elevados de modificações que haveria o surgimento de novas espécies após gerações sucessivas. Uma dúvida suscitada por Bergson versa sobre a possibilidade de que por trás de um hábito possa haver predisposição orgânica do corpo para direcionar a tendência do indivíduo para apresentar determinado comportamento. Pois,

Os caracteres adquiridos de que se fala são quase sempre hábitos, ou efeitos do hábito. E, é raro que na base de um hábito contraído não exista uma aptidão natural. De que modo podemos nos perguntar se o que se transmite é o hábito adquirido pelo soma do indivíduo, e se o que se transmite não será antes uma aptidão natural anterior ao hábito adquirido.” (BERGSON, 2010b, p. 96)

Por isso, “É difícil saber se o que é transmitido é o hábito contraído, ou se não será antes uma certa tendência natural, aquela mesma que leva a escolher [...]”. (BERGSON, 2010b, p. 97) A hipótese bergsoniana de que um hábito adquirido provavelmente teria por base condições biológicas prévias encontra suporte no seguinte: os animais herbívoros, por exemplo, apresentam orientação natural para procurar vegetais para sua alimentação. Essa tendência comportamental é determinada pela estrutura e fisiologia desses animais. E, se forem consideradas as espécies herbívoras, em particular, observamos que cada uma tem predileção por determinados gêneros e espécies de vegetais. Os comportamentos desses animais encontram-se, portanto, atrelados às suas predisposições biológicas. Não é o fato de comer vegetais que torna um animal herbívoro. Se levarmos a teoria lamarckiana a extremos, apontaríamos o absurdo de afirmar que o coelho, enquanto espécie, pode evoluir para a espécie bovina se adotar o comportamento de alimentar-se das gramíneas preferidas das vacas.

Estudos posteriores passaram a considerar a hipótese de fatores internos como forças propulsoras das transformações das espécies. A mutação entrou no foco de pesquisa. Disso resultou o progresso das teorias básicas que vieram a denominar-se neolamarckismo e neodarwinismo. Seus princípios continuam os mesmos, mas com o acréscimo das

²⁵ Nota: Trata-se do naturalista francês Jean-Baptiste Pierre Antoine de Monet, Cavalheiro de Lamarck (1 de agosto de 1744 - 28 de dezembro de 1829)

considerações sobre a interioridade. Mesmo assim, essas novas teorias não são capazes de explicar plenamente o processo evolutivo da vida. A formação de órgãos semelhantes em ramos evolutivos diferentes não encontrou, até este ponto, justificção em nenhuma das teorias.

4.4 Evolucionismo: científico e filosófico

A evolução da vida, que se apresenta como a criação da criação, é a própria evolução em relação à qual temos desenvolvido o tema até este ponto. Apresentamos o posicionamento de Bergson em relação às teorias evolucionistas que vigoravam em sua época. Verificamos que ele tece questionamentos que não encontram respostas em nenhuma delas. Especificamente, ele elegeu a função da visão como elemento a ser investigado. Poderia ter sido escolhida qualquer outra função, tal qual a reprodução sexuada. À primeira vista, fica a impressão de que este filósofo estaria realizando uma disputa científica. Mas, veremos que, de fato, isto é apenas uma impressão inicial. Suas palavras que serão citadas no seguimento mostrarão que ele procura mostrar-nos que há perspectivas diferentes de abordagem dos fenômenos da natureza. Há a visão e o método do filósofo e, aqueles do cientista. A fim de deixar claro que a perspectiva científica deve ser considerada dentro de seu campo apropriado de ação, ele afirmou que:

Ao submeter assim as diversas formas atuais do evolucionismo à mesma prova, mostrando que todas elas falham perante a mesma dificuldade invencível, não tivemos de forma alguma a intenção de as opor entre si. Pelo contrário, cada uma delas, apoiadas em considerável número de fatos, deve ser verdadeira a seu modo. Cada uma delas deve corresponder a um certo ponto de vista sobre o processo evolutivo. Aliás, é bem possível que uma teoria precise se ater exclusivamente a um ponto de vista em particular para se conservar científica, quer dizer, para dar uma direção bem definida às investigações de pormenor. (BERGSON, 2010b, p. 101)

Pelo que foi exposto acima, a perspectiva, os métodos e os recursos aplicados pelo cientista são os elementos mais apropriados ao que é requerido para a investigação das questões específicas. Nesse sentido, as ciências fragmentam a apreensão de informações sobre a realidade. Seus campos de atuação são múltiplos. E, exatamente por não visarem ao todo, mas apenas, a aspectos determinados, as ciências nem sempre são capazes de proporcionar uma resposta satisfatória aos questionamentos filosóficos. Estes são de natureza diferente dos questionamentos científicos. A filosofia se volta para a realidade como um todo, não se aprofundando nas particularidades investigativas próprias às ciências, como vemos abaixo:

Mas é necessário que a realidade sobre a qual cada uma dessas teorias em particular tem incidência parcial as ultrapasse. E essa realidade é o objeto específico da filosofia, a qual não se acha obrigada à precisão científica, [...] Indiquemos, pois, em poucas palavras, aquilo que cada uma das três grandes formas atuais de evolucionismo nos parece trazer de positivo para a solução do problema, aquilo que cada uma deixa de lado, e sobre que ponto seria necessário convergir, em nosso entender, esse esforço tríplice para a obtenção de uma ideia mais compreensiva, embora por isso mais vaga, do processo evolutivo. (BERGSON, 2010b, p. 101-102)

Enquanto as ciências tratam de aspectos específicos da realidade, a filosofia tem por objeto o campo amplo da realidade. É exatamente devido ao seu caráter fragmentário que as ciências deixam de lado os espaços que não lhes convêm. Esses espaços são explorados pelas investigações filosóficas. Estas não se limitam pelas metodologias e exigências científicas que determinam restrições e focos da atividade investigativa sobre partes bem definidas da realidade. Veremos, a seguir, que as teorias evolutivas, que eram discutidas na época em que Henri Bergson elaborou o conceito de *elã vital*, contribuíram de alguma forma para seu trabalho investigativo.

4.5 Fundamentação do conceito de *elã vital*

Vimos anteriormente que Bergson colocou a questão sobre o aparecimento de órgãos semelhantes em animais que pertencem a ramos diferentes da evolução da vida. Especificamente, ele colocou em foco o olho como órgão voltado para a visão. O olho dos moluscos e dos mamíferos foram apresentados como tendo estruturas constitutivas muito semelhantes entre si. A função nos dois casos permanece a mesma: ver. Devemos lembrar que as investigações filosóficas nos mostraram que os organismos vivos não são formados segundo processos mecanicistas; e, nem mesmo, são criados segundo um modelo predeterminado, segundo o pensamento finalista. Então, como seria possível justificar, de forma convincente, o fato evidente da convergência da forma com a função na questão do olho e da visão, em espécies diferentes?

Nos itens anteriores, mostramos que as principais teorias evolutivas não são capazes de fornecer-nos uma explicação para esse fenômeno de convergência entre formas e funções de órgãos. Entretanto, o aperfeiçoamento das teorias nos forneceu elementos que indicam que há algum fator interno nos serem vivos que de alguma forma pode oferecer-nos o aporte para nossas especulações. Devemos ressaltar que a consideração da interioridade passou a ser preponderante a partir de determinado momento do progresso das ciências e da filosofia. Em vez de se deterem nos aspectos externos do que se apresenta na realidade, as teorias evoluíram

a ponto de considerar a possibilidade de algum agente interno na origem das transformações pelas quais os seres vivos passam.

4.5.1 Neodarwinismo

Sem abandonar o princípio de seleção das espécies mais adaptadas do darwinismo, o neodarwinismo considera as mutações que as espécies são passíveis de sofrer. A geração das variações é incluída na teoria inicial. E a fonte das variações está dentro do organismo.

Os neodarwinistas têm provavelmente razão, segundo cremos, ao ensinar serem as diferenças inerentes ao germe de que o indivíduo é portador, e não o comportamento desse indivíduo no curso de sua carreira, as causas essenciais da variação. No que temos dificuldade em seguir esses biólogos, é quando consideram puramente acidentais e individuais as diferenças inerentes ao germe. Não podemos deixar de pensar que elas são o desenvolvimento de um impulso que passa de germe para germe por meio dos indivíduos e que, por consequência, não são meros acidentes, e podiam muito bem aparecer ao mesmo tempo, sob a mesma forma, em todos os representantes de uma mesma espécie, ou pelo menos em certo número deles. (BERGSON, 2010b, p. 102)

Aqui encontramos o termo germe como elemento interno responsável pelas variações. Germe apresenta o sentido de célula germinativa (reprodutiva) que difere das células somáticas (estruturais do organismo). Na época em que foram feitos estes estudos, não se sabia que a reprodução e que a transmissão dos caracteres se dava por meio de genes localizados nos cromossomos. A distinção de que se tinha conhecimento no processo reprodutivo é que havia células voltadas para a reprodução e células voltadas para a constituição do corpo, nos organismos mais complexos. Portanto, não é do domínio do indivíduo a capacidade de controle sobre as variações que poderão sobrevir à espécie. Mais precisamente, essa capacidade de gerar variações encontra-se em algo de que o indivíduo é portador: o germe, ou elemento genético ligado à reprodução. O germe não é suscetível de sofrer influência dos hábitos comportamentais do indivíduo. Essa propriedade entra em conflito com a teoria evolucionista de Lamarck.

Ainda em relação à citação acima, a propriedade de gerar seres diferentes, ao ser retirada do indivíduo e transferida para o germe, indica-nos que ela é uma forma de “informação que passa de germe para germe”. Sendo uma informação que passa de germe para germe, as variações não podem e nem devem ser consideradas como acidentes. As variações das espécies, assim consideradas, devem ser interpretadas como regra que norteia o fluxo da vida que perpassa as espécies, tendo como portadores os indivíduos. Isso nos permite afirmar que as espécies são representativas de fases ou degraus evolutivos nos quais a vida se

concretiza em diversas individualidades. Portanto, o neodarwinismo já considera que há algo interior ao indivíduo que o conecta, tanto à espécie a que pertence, quanto à vida em geral.

4.5.2 Evolucionismo de Hugo de Vries

Este biólogo defendia a tese das variações aleatórias bruscas. Portanto, as considerações acima, sendo postas em comparação com a teoria evolucionista deste biólogo, nos mostram convergência e divergência. A convergência se encontra no entendimento de que, tal qual no darwinismo, ambas se baseiam em variações acidentais. A divergência aparece na extensão das variações. No darwinismo, encontramos as variações graduais e na teoria de De Vries encontramos as variações bruscas. Estas últimas variações eram consideradas, à luz do darwinismo, como aberrações. Mas o que levou De Vries a propor a tese das variações bruscas foi suas observações sobre a reprodução da planta denominada *oenothera lamarckiana*.

[...] a tendência para mudar não é acidental. Acidental seria, é certo, a própria mudança, se a mutação se desse, conforme pretende De Vries, em sentidos diferentes nos diversos representantes da espécie. Mas, em primeiro lugar, será necessário ver se a teoria se confirma em muitas outras espécies de vegetais (De Vries verificou-a somente na *oenothera lamarckiana*). Em segundo lugar, não é impossível [...] que a parte do acaso seja bem maior na variação das plantas do que nos animais, porque, no mundo vegetal, a função não depende tão estreitamente da forma. (BERGSON, 2010b, p. 102)

Uma vez que a tendência para a mudança foi considerada por Bergson como não ocorrendo de forma acidental, porque a mudança é a regra, ele questionou as variações bruscas propostas por De Vries. Se as variações bruscas ocorressem de formas diferenciadas e constantes entre as diversas espécies em transformação, seria admissível afirmar da acidentalidade das variações. Essa acidentalidade deveria ser verificável como regra. O fato é que a pesquisa deste biólogo se deu sobre um único exemplar de planta. Esse fato suscita dúvidas quanto à validade de sua descoberta no que concerne à sua aplicabilidade sobre o processo de transformação dos seres vivos em geral. Pois, as variações bruscas são raras. Um outro fator questionado recai sobre a pouca dependência da forma que as plantas oferecem no que se refere à eficiência funcional. Em seu texto, Bergson destacou que a forma das folhas, por exemplo, não traz influência significativa no processo de fotossíntese. Dessa forma, se torna menos plausível a generalização da propriedade específica dessa planta para as demais. A aplicabilidade dessa teoria ao reino animal seria problemática. Pois, os animais são muito mais dependentes da forma do que as plantas no que tange à eficiência funcional.

O mérito de De Vries encontra-se na introdução do método experimental nas pesquisas sobre a evolução das espécies. O experimento que ele realizou com as roseiras *Oenothera lamarckiana* convergiu para resultados semelhantes àqueles que o monge Gregor Mendel havia realizado. Atribui-se a Hugo de Vries e a mais dois outros pesquisadores (Carl Correns, da Alemanha e Erich von Tschermak-Seysenegg, da Áustria) a descoberta e divulgação dos experimentos de Mendel, que deram origem ao estudo da genética. O termo mutação para designar as transformações por que passam as espécies foi adotado por este biólogo em seu livro *Mutationstheorie* (Teoria das mutações).²⁶

Se por um lado os experimentos de De Vries com as roseiras não fornecem dados que nos orientem sobre uma linha de pensamento da evolução em geral; por outro lado, seu legado serviu para afirmar a existência das transformações por que passam as espécies: a mutação. A afirmação de que elementos internos estariam na base do processo da reprodução e da mutação das espécies abriu um novo caminho para a ciência biológica: a genética.

Devemos ressaltar que o estudo da genética ganhou amplitude nos meios científicos e acadêmicos muitos anos após as descobertas de Mendel. Nesse sentido, os trabalhos de Bergson não fazem qualquer referência à transmissão de caracteres genéticos no processo reprodutivo. Encontramos, contudo, os termos germes e células germinativas em seus textos. São designações aplicadas às células dedicadas à reprodução da vida. Devemos esclarecer que as células germinativas são específicas dos seres que pertencem às espécies que desenvolveram a reprodução sexuada. Os seres assexuados não apresentam esta espécie de célula. Ressaltamos que essa consideração de germes (atualmente genes) como fatores internos do processo evolutivo é de interesse para a elaboração da teoria bergsoniana do *elã vital*.

4.5.3 Evolucionismo de Eimer e o neolamarckismo

Voltamos à teoria das transformações não acidentais e dirigidas proposta por Eimer, segundo a qual a evolução é movida pela persistência de agentes externos ao organismo. Destacamos que o determinismo de que ela vinha insuflada perdeu espaço. Pois a mutação pode não ser um acidente, como foi apresentada acima; mas, também, o rumo seguido pelas transformações não segue uma direção dirigida por agentes externos como foi proposto por este pesquisador. Pois:

Chegar-se-ia assim a uma hipótese como a de Eimer, segundo a qual as variações dos diversos caracteres prosseguiriam, de geração em geração, em sentidos definidos. Essa hipótese afigura-se-nos plausível, nos limites a que se atém o próprio

²⁶ BIOMANIA: portal de biologia da internet. Disponível em: < <https://biomania.com.br/artigo/hugo-de-vries> >
Acesso em: 18 de setembro de 2019.

Eimer. Sem dúvida, a evolução do mundo orgânico não deve ser predeterminada em seu conjunto. Pretendemos, pelo contrário, que a espontaneidade da vida se manifeste naquela por meio de uma criação contínua de formas que sucedem a outras formas. Mas essa indeterminação não pode ser completa: deve deixar uma certa parte à indeterminação. Por exemplo, um órgão como o olho ter-se-ia constituído precisamente por meio de uma variação contínua em um sentido definido. Não vemos sequer como de outro modo se poderia explicar a semelhança de estrutura do olho em espécies que não têm de forma nenhuma a mesma história. Onde nos afastamos de Eimer, é quando ele pretende serem suficientes, para assegurar o resultado, causas físicas e químicas. (BERGSON, 2010b, p. 103)

Uma teoria como essa levaria a uma redução gradual do número de espécies pela convergência das formas e das funcionalidades orgânicas. As múltiplas espécies que encontramos na natureza e o surgimento de novas espécies corroboram a tese da divergência. Donde a temática da mutação ganha terreno ao pôr em relevo fatores internos como forças geradoras das diversidades. Não podemos negar que os agentes internos atuam de forma significativa sobre a vida do organismo. Nem tão menos refutamos o caráter seletivo pelo qual a natureza pode dizimar as espécies cujo grau de adaptação é deficiente.

Quanto ao neolamarckismo, este é a continuação da teoria de Lamarck. É sob esta nova designação que esta nova corrente de pensamento passou a ser chamada; teve como origem as investigações empreendidas, nos EEUU, por Edward Drinker Cope. Em referência aos trabalhos deste pesquisador, o professor Felipe Faria, da Faculdade Federal de Santa Catarina, publicou o seguinte:

Cope propôs hipóteses e teorias baseadas em distintos mecanismos evolutivos que, segundo ele, poderiam explicar melhor a existências dos padrões que ele via ocorrer durante a evolução. Dessa maneira, ele formulou sua teoria neolamarckista, propondo, como discutiremos a seguir, alguns mecanismos evolutivos alternativos à seleção natural, os quais, por estar fundamentados em ideias adaptacionistas, devem ter promovido algumas alterações na interpretação da ideia de progresso biológico e também contribuído para reforçar a percepção da importância do fator adaptativo no processo evolutivo.²⁷ (FARIA, 2017)

Segundo Faria, os estudos empreendidos por Cope visavam ao esclarecimento das fases evolutivas, considerando seres vivos e seres fossilizados. O mérito do ilustre paleontólogo norte-americano foi a elaboração de árvores genealógicas das espécies. Estas foram obtidas por meio de escavações em sítios arqueológicos. A citação histórica abaixo nos mostra a grandeza e as intrigas em torno das pesquisas empreendidas em torno do evolucionismo norte americano.

Desde o início de sua carreira, em 1859, até o ano de sua morte, Cope produziu grande quantidade de trabalhos paleontológicos, publicando mais de 1.300 artigos

²⁷ FARIA, Felipe. *O neolamarckismo de Edward Drinker Cope e a ideia de progresso biológico no processo evolutivo*. In: História, Ciências, Saúde-Manguinhos. Hist. cienc. vol.24, no. 4.Rio de Janeiro, Oct./Dec. 2017 Disponível em: <https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-59702017000401009>. Acesso em: 08 de setembro de 2020.

científicos versando especialmente sobre vertebrados do Mesozoico 1 norte-americano, nos quais descreveu centenas de espécies e vários gêneros (Osborn, 1929, p.129). Tamaña produção teve grande impacto no desenvolvimento da paleontologia dos EUA, principalmente quando somada à profusão de trabalhos de outros paleontólogos daquele país realizados durante a segunda metade do século XIX. Um desses paleontólogos foi o seu compatriota Othniel Charles Marsh (1831-1899), com o qual acabou travando uma disputa pela autoria da descoberta e da identificação taxonômica de grande quantidade de animais fósseis. Durante tal contenda, que mais tarde ficou conhecida pelo grande público como *bone wars* (guerra dos ossos), ambos chegaram aos limites do absurdo, com acusações mútuas quanto a imprecisões em descrições, classificações e montagens de vários *espécimens*; denúncias de plágio e desvio de verbas públicas; (FARIA, 2017)

O professor Faria apresenta-nos ainda em sua análise as discussões sobre a questão da seleção natural proposta por Charles Darwin.

A seleção natural tinha como resultado a “sobrevivência do mais apto”, mas restava saber “de que maneira”, como Cope perguntaria mais tarde, “o mais apto era originado” (COPE, 1887; PACKARD, 1901, p. 383). Na busca dessa resposta, Packard defendia que fatores ambientais físico-químicos, tais como luz, calor etc., eram determinantes com relação às circunstâncias externas com as quais os organismos têm de lidar em sua luta pela sobrevivência. E desse modo eles também deveriam influenciar intensamente a produção de variações das formas com as quais a seleção natural podia operar. Essa era uma ideia que Packard atribuía diretamente a Lamarck, e, diferentemente de Cope, ele afirmava ter lido o naturalista francês (PACKARD, 1901, p. 385; COCKERELL, 1920, p.183). (FARIA, 2017)

Do trecho acima, nada temos a objetar que as condições externas como luz e calor tenham influência sobre o organismo. O que enxergamos como sendo questionável é a afirmação de que “eles também deveriam influenciar intensamente a produção de variações das formas”. Sobre este entendimento temos convergência de ideia com a análise do professor Felipe Faria que assim se expressou: “Entretanto, essa ideia ainda carecia de uma explicação do processo interno aos organismos de como as circunstâncias externas produziam variações em suas formas.” (FARIA, 2017)

Ainda segundo Faria, os estudos empreendidos por Packard nos legaram uma nova escola evolucionista. As detalhadas descobertas científicas atribuídas a este último nos mostram o brilhantismo de suas investigações sobre a evolução. Vejamos o fragmento abaixo:

Os estudos de Packard sobre a metamorfose de insetos levaram-no a concluir que cada etapa de desenvolvimento correspondia ao traço que adaptava o inseto ao estilo de vida que ele executava num dado momento de sua sobrevivência. Tal traço surgia por meio da adição ou redução dos estágios desenvolvimentais, os quais eram retidos na espécie por meio da herança de caracteres adquiridos (PACKARD, 1890, p. 498-512, 559-561, 1894, p. 331-337, 367-370). Com esse procedimento ele avançava na defesa de uma teoria evolutiva que combinava ideias utilizadas por Lamarck, como influência do meio circundante, uso e desuso e herança de caracteres adquiridos, com dados provenientes dos estudos embriológicos, resultando na defesa de uma nova teoria que ficou conhecida como neolamarckismo. (FARIA, 2017)

Entretanto, chamamos a atenção para a sua afirmação de que “adição ou redução dos estágios de desenvolvimento, os quais eram retidos na espécie por meio da herança de caracteres adquiridos” (citado acima). Packard ainda se conservou defensor da teoria de Lamarck quanto à transmissão hereditária dos caracteres comportamentais adquiridos pelos indivíduos.

Os empreendimentos investigativos de Cope, de Packard e de outros pesquisadores contemporâneos a eles nos legaram um aprofundamento no sequenciamento histórico da evolução das espécies. Mas, nem por isso, encontramos nesta busca elementos que nos levem a uma resposta satisfatória para os questionamentos propostos por Henri Bergson.

4.5.4 Teoria moderna da evolução

Antes de retomar a sequência da investigação apresentada por Bergson, achamos interessante incluir em nossa pesquisa a situação atual do estudo da evolução da vida. Nos valem das palavras do professor e doutor em biologia José Mariano Amabis e do professor licenciado em biologia Gilberto Rodrigues Martho. Em sua obra *Fundamentos da biologia moderna*, eles esclarecem que:

Darwin não dispunha de uma explicação consistente para a origem da diversidade, pois em sua época os mecanismos da hereditariedade ainda não haviam sido esclarecidos; isso acabou por expor sua teoria a críticas que ele não pode responder adequadamente. Mesmo após o surgimento da genética, o conhecimento produzido nessa área só foi adequadamente incorporado às ideias evolucionistas depois de algum tempo. Isso ocorreu apenas nas décadas de 1930 e 1940 e teve como principais artífices, entre outros, o geneticista Theodosius Dobzhansky (1900-1975), o zoólogo Ernst Mayr (1904-2005), o paleontólogo George Gaylord Simpson ((1902-1984) e o botânico George Ladyard Stebbins (1906-2000).

A incorporação de novos conhecimentos genéticos às ideias darwinistas resultou em uma teoria evolucionista mais abrangente e mais consistente, que ficou conhecida como *teoria moderna da evolução* ou *teoria sintética da evolução*. A teoria moderna da evolução considera três fatores evolutivos principais: mutação gênica, recombinação gênica e seleção natural. Os dois primeiros fatores são diretamente responsáveis pelas diferenças genéticas entre os indivíduos de uma mesma população, o que se denomina *variabilidade genética*.²⁸ (AMABIS; MARTHO, 2006, p. 678)

Da citação acima, conclui-se que a teoria evolucionista contemporânea tem por base o pensamento darwiniano acrescido de fatores que fazem referência a agentes internos aos seres vivos. Observamos que o desenvolvimento da biologia nos trouxe mais precisão na compreensão da morfologia e da fisiologia dos organismos. Esse aperfeiçoamento científico resultou na descoberta da unidade estruturante da vida denominada gene. Se, por um lado, na

²⁸ AMABIS, José Mariano; MARTHO, Gilberto Rodrigues. *Fundamentos da biologia moderna*. Volume único 4ª edição. São Paulo: Moderna, 2006. ISBN 85-16-05269-9 (LA) e 85-16-05270-2 (LP).

época em que Bergson empreendeu sua investigação filosófica sobre a evolução, o ápice do conhecimento biológico se encontrava na distinção entre células somáticas e células germinativas; por outro lado, atualmente, as pesquisas da biologia têm por base as informações genéticas. Estas últimas dão conta tanto dos aspectos somáticos quanto dos germinativos que envolvem as atividades vitais. Devemos observar que *mutação gênica* e *recombinação gênica*, citadas acima, como fatores evolutivos principais atualmente, são elementos ativos e internos ao organismo. Essa informação converge para a tese bergsoniana de que os fatores vitais relacionados à evolução se encontram dentro do organismo. Devemos, contudo, ater-nos ao fato de que células germinativas e somática, são organizadas por genes. Estes últimos, enquanto participantes do processo reprodutivo, conteriam em si a propriedade atual e concreta do impulso primordial, que subjaz a todo o processo de engendramento da vida. Portanto, os genes são as unidades nas quais encontramos encerradas as informações atualizadas do elã vital. Eles se organizam em segmentos moleculares de DNA (ácido desoxirribonucleico). Para esclarecimento, a sequência de genes que forma o DNA traz em sua combinação informações da espécie e, também, informações singulares do indivíduo.

A ciência atual não contradiz as teses bergsonianas sobre o elã vital. Na seção a seguir, mostraremos como foi concebida a tese de um fator que informa a matéria no sentido da geração de uma organização especial da matéria: a vida.

4.5.5 Elã vital: a construção do conceito

Esta subseção visa apresentar como o conceito de elã vital teve origem nas investigações filosóficas de Henri Bergson. Vimos que em todos os escritos deste pensador encontramos referência à distinção entre matéria inerte (bruta) e corpo vivo. Essa distinção coloca os corpos encontrados no mundo físico em dois campos classificatórios que apresentam qualidades distintas em relação às suas estruturas e capacidade de reação. Estruturalmente, a organização da matéria bruta é simples. Sua composição, embora em duração, sofre alterações que podem ser apreendidas e compreendidas segundo padrões tão bem determinados que podem ser expressas pelas ciências exatas. Acresce-se o fato de que as alterações por que a matéria passa são determinadas exclusivamente pela ação ou agressão de agentes externos. A matéria bruta apresenta, portanto, comportamento passivo. Sua atividade é reativa em relação às incidências das forças físicas e químicas que lhes atingem. Contrariamente a este comportamento, o corpo vivo é por excelência ativo. Ele é formado a partir da matéria inerte. Mas sua organização apresenta algo a mais que lhe confere o poder de

agir, ao lado de sua capacidade natural de reação. Isto quer dizer que o corpo vivo é capaz de sofrer os mesmos impactos que assolam a matéria bruta. O elemento a mais é sua capacidade de responder de formas diferenciadas a esses mesmos estímulos externos. Vimos no início desta tese que a principal demonstração de que os seres vivos são ativos é a sensibilidade. Esta foi apresentada como comportamento corporal que nos permite estabelecer a diferença de natureza entre as duas classes de corpos.

Sobre o surgimento da vida e sua evolução, Bergson propôs a tese de que há algo que é estruturante e, portanto, gerador da vida e que o é, também, responsável pelas transformações dos seres vivos (evolução). Assim, ele se expressou:

Voltamos assim, após esse longo desvio, à ideia da qual tínhamos partido, a de um impulso originário da vida, passando de uma geração de germes à geração seguinte por intermédio dos organismos desenvolvidos que constituem o traço de união entre os germes. Esse impulso, mantendo-se nas linhas de evolução entre as quais se partilha, é a causa profunda das variações, pelo menos daquelas que se transmitem regularmente, que se adicionam umas às outras, que criam novas espécies. Em geral as espécies que começaram a diferenciar-se a partir de uma raiz comum acentuam as divergências à medida que a sua evolução progride. Todavia, em relação a determinados aspectos, poderão e deverão mesmo evoluir de modo idêntico, se admitirmos a hipótese de um impulso comum. Eis o que nos resta mostrar de forma mais precisa com o próprio exemplo que escolhemos, a formação do olho nos moluscos e nos vertebrados. Aliás, a ideia de um “impulso originário” poderá assim tornar-se mais clara. (BERGSON, 2010b, p. 104)

Conforme ao que se encontra no fragmento acima, o impulso de vida é originário. Não há vida que surja com a ausência deste fator. Ele é ao mesmo tempo gerador da vida e do movimento divergente pelo qual as diferentes espécies são geradas. Seu potencial permanece latente em cada um dos exemplares de seres vivos. Isso se dá devido ao estágio evolutivo do ser vivo estar inscrito nos “germes”, isto é, nas células germinativas; ou, em termos atuais, na sequência genética. O germe da vida se propaga de indivíduo para indivíduo. Dessa forma o impulso originário é compartilhado por todos os seres vivos. A unidade evolui divergentemente criando a multiplicidade, sem perder suas propriedades originárias. Aqui falamos de multiplicidade quantitativa e qualitativa. Dentre as espécies que se reproduzem com transformações minimamente significantes, considera-se que houve multiplicação quantitativa, isto é, sem geração de novas espécies. Quando se trata do surgimento de novas espécies, estamos diante de variação qualitativa. Deve-se observar que o processo evolutivo está sempre presente na reprodução da vida. Ate-mo-nos à questão da abrangência das transformações de cada etapa reprodutiva. Onde, fazemos menção às informações sobre o estágio evolutivo da espécie a que o indivíduo pertence que estão inscritas em sua estrutura reprodutiva. Independentemente do comportamento do indivíduo e dos hábitos que venham a

ser agregados ao seu modo de agir, nada interfere nas potencialidades essenciais do elã vital que imprime a dinâmica da divergência no ato recriador de si mesmo. Disso resulta o fenômeno da mutação que propicia a diversificação das espécies.

O pertencimento da vida a um impulso inicial comum a todos os seres vivos é aqui apresentado por Bergson como o laço de união que proporciona a possibilidade de formação de órgãos semelhantes em seres que estão em ramos evolutivos diferentes. Mais uma vez, ele retorna ao exemplo encontrado na natureza no que diz respeito à formação do olho nos moluscos e nos mamíferos. A semelhança dos olhos estaria ligada ao impulso que direciona a estruturação de um órgão destinado à função da visão. Somente a divergência do processo evolutivo não é capaz de justificar o aparecimento de órgãos semelhantes. É necessário que o impulso originário seja o mesmo em todos os seres, mesmo considerando as etapas evolutivas por que tenham passado ao longo do tempo.

Quando nos referimos à comunidade de pertencimento a um impulso originário comum a todos os seres vivos, encontramos evidências materiais dessa proposição na biologia contemporânea. Dentre os mecanismos essenciais da vida está aquele relacionado à síntese de proteínas. A proteína é um composto estruturante dos organismos. Sua síntese ocorre por meio de um sistema de conversão de elementos simples (matéria inerte) em matéria orgânica. Essa conversão obedece a uma linguagem que decodifica uma chave comum a todos os seres vivos: o código genético. A chave de codificação genética é o fator comum que torna irmãos seres tão diversos como o homem e o inseto. Algumas variações de código foram encontradas, mas as diferenças ocorrem na linguagem de tradução e não no sistema de codificação. O mecanismo de formação de substância orgânica permanece o mesmo. Vejamos o dizem alguns estudiosos contemporâneos sobre o assunto:

Um código universal é aquele que é idêntico em todos os organismos. A universalidade do código foi observada em vírus, procariotos e eucariotos. Todavia, existem algumas exceções. [...] A origem evolucionária dessas diferenças não é conhecida [...] porém muitos pesquisadores acreditam que compreender essas variações de código é importante para entender a evolução.²⁹ (CAMPBELL; FARRELL, 2007, p. 366)

O sistema de codificação genética é basicamente o mesmo em todos os seres vivos da Terra e, por isso, se diz que ele é universal. As exceções conhecidas restringem-se ao significado de alguns códons em RNA produzidos por mitocôndrias de umas espécies. (AMABIS; MARTHO, 2006, p. 644)

O desenvolvimento científico no campo dos estudos biológicos alcançou o nível da engenharia genética. Dentre as descobertas marcantes de nossa era encontra-se o deciframento

²⁹ CAMPBELL, Mary; FARRELL, Shawn O. *Bioquímica*. Título original: *Biochemistry*. Tradução: All Task 5ª Edição. Combo de 3 volumes. São Paulo: Thomson Learning, 2007.

do código genético. O estudo comparativo das unidades e sequências dos genes possibilitou a descoberta de que todos os seres vivos encontrados na face da terra apresentam um elemento comum. Esse elemento é o código genético. O que ele significa? Ele é uma unidade de referência que permite a tradução de “matéria inerte” em matéria orgânica³⁰. Como foi citado acima, “O sistema de codificação genética é basicamente o mesmo em todos os seres vivos da Terra e, por isso, se diz que ele é universal.” Ele é uma espécie de dispositivo que encontramos em todo e qualquer ser vivo. Mas, somente isto é pouco, eles convertem de forma semelhante determinados elementos da natureza em compostos precisamente arranjados ou combinados em todos os seres vivos. O código genético orienta o processo de sintetização de proteínas. As proteínas são os compostos básicos para a estruturação dos corpos. E, quando dizemos que o código genético é universal, queremos dizer, por exemplo, que a chave genética que produz a proteína A no ser humano é a mesma que produz a proteína A nos insetos. As variações apontadas no fragmento de *Fundamentos da biologia moderna* referem-se não somente ao sistema de codificação, mas, também, à interpretação realizada pelas unidades tradutoras: os códons.

Estas informações mostram-nos que todos os seres vivos se encontram unidos por um elemento comum e presente no DNA ou no RNA (obs. Há seres vivos cuja base vital, isto é, os genes são combinações denominadas RNA: alguns vírus, por exemplo.), conforme a espécie. Essa convergência nos aponta o aspecto monista presente na relação vital expressa pela filosofia bergsoniana que se revela nas conclusões científicas aqui ilustradas. Devemos esclarecer melhor este monismo para que não façamos projeções espúrias sobre o elã vital. Embora tenhamos recorrido à ciência biológica para mostrar que as diferentes espécies se unem por um elemento comum, no caso o código genético (presente nos códons), não afirmamos que código genético e elã vital sejam a mesma coisa. O elã vital é pura potencialidade; é algo que só pode ser apreendido por meio de sua ação concreta no mundo físico através da concretização da organização da matéria em vidas. As condições materiais de cada mundo é o fator que pode nortear quais são os elementos básicos (matéria) e a organização estrutural dos elementos vitais. Tendo isso em vista, somos levados a concluir que o elã vital é um conceito e refere-se a uma forma de manifestação da natureza com

³⁰ Nota: aqui fazemos uma simplificação da forma como a tradução genética da síntese de proteínas ocorre. Quando dizemos “tradução de ‘matéria inerte’ em matéria orgânica”, na verdade estamos nos referindo ao processo de reconhecimento e de captação de aminoácidos para a formação da sequência de formação das longas fitas durante a síntese de proteína. A rigor, as moléculas de aminoácido não são vidas. Elas constituem complexos moleculares que se encontram no limiar entre molécula orgânica isolada e molécula orgânica combinada a outras na formação proteica. É neste sentido que aqui falamos da conversão de matéria bruta em vida. A propriedade de conversão de matéria bruta em compostos orgânicos verifica-se nos vegetais.

potencialidade de organização universal. Onde quer que ele surja, produzirá como resultado a vida. A base material pela qual a vida se manifestou na Terra encontra-se nos códons. Estes são trincas de bases nitrogenadas que formam um conjunto que permite a síntese de proteínas. Uma sequência de proteínas, assim codificada, constitui um gene. Um conjunto de genes forma a cadeia de DNA ou de RNA (relembramos que há seres vivos cuja cadeia genética é formada por RNA), conforme a espécie de vida. Então, código genético, códons, genes, DNA, RNA e reproduções assexuadas e sexuadas constituem a forma como o elã vital se manifestou neste planeta. Inclusive conjecturamos que outros códigos ou outras formas poderiam ter sido gerados em nosso mundo. Contudo, os atributos inerentes ao elã vital permanecem o mesmo. É por esses atributos que temos condições de caracterizar a vida em qualquer lugar do universo que possamos considerar. Suas propriedades estudadas no capítulo anterior com relação ao mecanicismo, ao finalismo, as relações causais e sua organização como sistema naturalmente fechado permanecem as mesmas, independentemente do lugar e da época considerada. As suas propriedades mutagênicas que imprimem à vida a multiplicação acompanhada de diferenciação (evolução), como foi apresentado neste capítulo, são elementos comuns que independem de lugar. A conformação concreta da vida, entendemos, se organizará dentro das condições materiais presentes no lugar e no tempo de seu aparecimento. Acrescentamos, ainda, algumas palavras da ciência que endossam o posicionamento filosófico adotado nesta tese. Trata-se de um fragmento retirado da obra *Biologia molecular da célula*:

[...] muitos cientistas acreditam na ocorrência de uma longa fase de “evolução química” na Terra pré-biótica, durante a qual pequenas moléculas que catalisavam sua própria síntese competiam umas com as outras por matéria prima. Mas a vida necessita muito mais do que isso. [...] a hereditariedade talvez seja a característica central da vida. Uma célula não deve apenas ser capaz de utilizar matérias-primas para criar uma rede de reações catalisadas, mas deve ser capaz de fazê-lo pela aplicação de um elaborado conjunto de instruções codificadas em sua informação hereditária. [...] Outra característica essencial para a vida é a variabilidade resultante de alterações na informação hereditária. Essa variabilidade, salientada por pressões seletivas, é responsável pela grande diversidade de vida em nosso planeta.³¹ (ALBERTS et al., 2010, p. 401)

4.5.6 A unidade na divergência

Voltamos ao questionamento inicial proposto por Henri Bergson: como é possível que um órgão tão complexo como o olho surja semelhantemente nos moluscos e nos mamíferos

³¹ ALBERTS, Bruce et al. *Biologia molecular da célula*. Título original: *Molecular biology of the cell*. 5th edition ISBN 978-0-8153-4105-5. Tradução de Ana Letícia de Souza Vanz et al. 5. ed. Porto Alegre: Artmed, 2010. ISBN 978-85-363-2066-3

superiores, considerando que eles pertencem a ramos diferentes de evolução? Em resumo, seus estudos sobre as diversas teorias que versavam sobre a evolução da vida e, por conseguinte, das espécies mostraram-se insuficientes para responder à sua demanda. Mesmo assim, as teorias evolucionistas, elaboradas com base científica e que continuavam válidas em sua época, não negligenciavam a evidente variedade de espécies. Acresce-se a isso que essas teorias versavam sobre o surgimento de novas espécies ao longo das eras. O conjunto das teorias estudadas proporcionou a inferência por indução de que as espécies variam; elas divergem ao longo do tempo ou das eras conforme se queira. Se há um elemento central que possa ser considerado uma característica marcante da vida é sua mutabilidade: os seres vivos divergem em diferentes espécies. Com isso, novas formas de vidas surgem pelo efeito mutagênico que constitui a natureza dos seres vivos. O efeito mutagênico denotado pela evolução das espécies representa uma característica comum a todo e qualquer ser vivo: isto é, é uma das características da vida. E, portanto, apresenta-se como um elemento comum a qualquer representante da ordem dos seres vivos. Donde a vida se caracteriza por uma dinâmica que produz a criação e a recriação de si. Isto quer dizer que o ser vivo é capaz de se reproduzir e nesse processo reprodutivo ele pode gerar seres modificados cujas alterações podem gerar novas espécies. Entretanto, a comunidade dos seres vivos não é verificável somente pela constatação da evolução. Ela ganha visibilidade diante de questionamento tal qual o proposto por Bergson: a questão da visão, por exemplo. Deve-se observar que a visão foi o fator posto em estudo por este filósofo, mas ele indica que outros fatores poderiam ser igualmente considerados, como é o caso da reprodução sexuada. Esta, como indicada anteriormente, surgiu em reinos diferentes de evolução da vida e, mesmo assim, ocorre de forma semelhante nos vegetais e nos animais. A possibilidade de certas funcionalidades resultarem na geração de órgãos semelhantes foi tomando por Bergson como indício de que há um fator comum que está presente em todos os seres vivos. A hipótese de um fator interno e comum aos seres vivos ganhou força na filosofia bergsoniana de forma que ele concebeu o conceito de *elã vital*. Observamos que a consideração de um fator interno no processo evolutivo somente passou a ser vislumbrada tardiamente nas teorias evolutivas científicas. Este fator, o *elã vital*, significa impulso, força propulsora, empuxo e qualquer denotação de algo que proporciona e impulsiona a atividade. Por meio desse impulso inicial a vida torna-se possível diante de situações materiais onde lhe seja possível ocorrer. Por natureza, ele é um impulso não direcionado que busca disseminar-se, multiplicando-se em qualidades, isto é, evoluindo ou modificando-se. A evolução se processa por tendências, mas as influências do princípio originário permanecem em todas as espécies e em cada indivíduo.

Em vista disso, Bergson propôs a seguinte lei: “Quando uma tendência se analisa ao desenvolver-se, cada uma das tendências particulares assim nascidas quereria conservar e desenvolver, da tendência primitiva, tudo quanto não é incompatível com o trabalho em que ela se especializou.” (BERGSON, 2010b, p. 137)

Uma nova tendência de evolução orgânica não anula necessariamente as influências e qualidades desenvolvidas ao longo de todo o processo evolutivo. Disso resulta a possibilidade de que elementos primitivos coexistam com elementos atuais e diferenciados. Nada impede, portanto, que determinadas características vitais adormecidas possam vir a ser evidenciadas tardiamente ou a ser ativadas onde não haviam sido despertadas. Esta observação mostra-nos as relações estabelecidas por Bergson, que lhe permitiram formular a seguinte conclusão:

Assim se explicaria precisamente o fato sobre o qual insistimos [...] a formação de mecanismos complexos idênticos em linhas de evolução independentes. Certas analogias profundas entre o vegetal e o animal não têm provavelmente a mesma origem: a geração sexuada talvez não seja para a planta mais do que um luxo, mas era necessário que o animal a tivesse, e a planta deve ter sido levada a ela pelo mesmo impulso presente no animal, impulso primitivo, originário, anterior ao desdobramento dos reinos. (BERGSON, 2010b, p. 137)

Tendo essas colocações em consideração, Bergson encontrou uma resposta viável para justificar o aparecimento de órgãos estruturalmente e funcionalmente semelhantes em espécies que pertencem a ramos ou reinos diferentes. Portanto, o fator que poderia estar envolvido na aparição do olho semelhante nos moluscos e nos mamíferos somente encontraria resposta se fosse considerado um elemento de ligação que norteia a evolução da vida. Assim, o *elã vital*, que é concomitantemente elemento engendrador da vida e constitutivo da estruturação dos corpos, é apresentado como elemento de ligação das semelhanças verificadas. Somente por esta trilha de pensamento é possível encontrar uma resposta para a convergência funcional que orienta a formação de órgãos semelhantes em espécies diferentes. E, como vimos, a hipótese do *elã vital* não surgiu de especulação vazia. Foram considerados aspectos referentes às análises mecanicista, finalista, causais e, também todas as considerações científicas trazidas a efeito pelas teorias evolucionistas elaboradas por biólogos e naturalistas. O que os cientistas não foram capazes de explicar cientificamente encontra uma justificação filosófica que continua válida até hoje. Basta lembrar-nos que o estudo da evolução e os desenvolvimentos da ciência biológica trazidos à luz, nos parágrafos anteriores, não contradizem a tese bergsoniana do *elã vital*. Por isso, concluímos que a vida diverge de si mesma e continua sendo vida. Essa é sua característica fundamental. As múltiplas formas de vida que encontramos sobre a face da terra encontram sua unidade no *elã vital*.

Assim, construímos um quadro que retrata os principais atributos da vida. Nele constatamos que a evolução é um processo continuado e ilimitado em suas potencialidades de geração do novo. As condições materiais são significativas para que o ser vivo venha a se efetivar no mundo real. Não há limites de tempo e de espaço para a criatividade da vida. Vida é superação por meio da evolução. E, esta última proporciona alternativas reais e concretas de seres que ou se ajustam ou desaparecem. Dentre aqueles que se ajustam, novas mutações vão sendo produzidas e seres cada vez mais ajustados vão sendo criados. A criatividade do elã vital é cega. Ela produz diversidades independentemente das condições ambientais reinantes. Neste sentido dizemos que o ato criativo vital é ilimitado. Ele não se cerceia diante de impossibilidades reais. A vida cria e concretizar-se em ser vivo já é uma outra etapa a ser considerada. Essa criatividade ilimitada adquire também o sentido de que ela não está presa a determinismos como o mecanicismo e o finalismo. Não há um parâmetro pelo qual se possa medir as possibilidades e as potencialidades do ato criativo da vida. Ainda hoje, os cientistas descobrem novos seres, novas espécies de vida. Muito mais que isso: a engenharia genética chegou ao requinte de nos mostrar surgimentos de nossas formas de vida, e mesmo, as mutações pelas quais passam as espécies. A microbiologia e a engenharia genética encontram-se atualmente na linha de frente dessas investigações.

O que até aqui vimos ainda está longe de nosso objetivo. Pois as formalidades investigativas relativas à ilimitação do elã vital no que concerne às determinações mecanicistas, finalistas e causais continuam longe de caracterizar a evolução da vida no mundo real. A conexão do vida com a realidade é nosso próximo passo para a compreensão dos seres vivos, em especial, para o entendimento do homem enquanto ser que faz parte desse longo processo. No capítulo seguinte acrescentamos mais uma etapa dessa caminhada.

5 DIVERGÊNCIA EVOLUTIVA E COMPORTAMENTOS

A evolução, estudada até o capítulo anterior, mostra-nos que as espécies se encontram em permanente atividade de transformação. Novas espécies surgem ao longo das eras e não há um modelo ou fim a ser alcançado pelas mutações. Esse fenômeno reforça nosso paradigma referente ao ato criativo inerente ao processo vital. Diante da multiplicidade de formas de vidas que encontramos na natureza, os biólogos propuseram a classificação das diversas espécies em reinos, em conformidade com fatores diversos como a forma de nutrição, principalmente, e outros dados morfológicos e fisiológicos. Tendo esta classificação por base, Bergson propôs, em seu estudo filosófico sobre a vida, uma distinção semelhante entre os seres vivos. Ele, contudo, destacou nesse estudo o critério comportamental associado aos reinos nos quais se distribuem as espécies. Propomo-nos a mostrar como este filósofo organizou a evolução da vida e ao mesmo tempo apontou-nos a relação entre os reinos de classificação das espécies e seus comportamentos. Mostraremos esta relação com a finalidade de aproximação do estudo da vida em geral do estudo da vida do ser humano. Isto se faz necessário para a compreensão da inserção do homem no contexto da multiplicidade de seres com os quais se relaciona no mundo real.

Para isso, o processo de aquisição de energia e de matéria por parte dos indivíduos deverá ser posto em foco. Mostraremos que é pela forma de aquisição de energia e sua consequente utilização que se estabelecem os modos gerais de comportamento dos seres vivos. Dentre os comportamentos, destacaremos as principais condutas que são tomadas como critério de classificação dos modos de agir. Procuraremos discriminar alguns termos relacionados ao impulso primordial de vida que podem gerar incompreensões: o impulso de vida propriamente dito, torpor, instinto e inteligência.

5.1 Estilhaços de vida

Tomamos como ponto de partida para o estudo da divergência evolutiva da vida a analogia criada por Henri Bergson, na qual ele compara a vida a uma bomba ou granada fragmentária. Os seres vivos são apresentados como unidades vitais que replicam e disseminam o impulso de vida primordial: o elã vital. Veremos que ele suscita o questionamento sobre a dificuldade de rastrear as trilhas evolutivas que culminaram com as espécies que atualmente encontramos. Pois:

O movimento evolutivo da vida seria coisa simples e não tardaríamos a determinar a sua direção, se a vida descrevesse uma trajetória única, semelhante da bomba disparada por um canhão. Mas o que temos aqui pela frente é uma granada que logo rebentou em fragmentos, os quais, sendo a seu turno uma espécie de granadas, rebentaram por sua vez em fragmentos também destinados a rebentar, e assim sucessivamente durante muito tempo. Somente distinguiríamos aquilo que se encontra mais perto de nós, os movimentos dispersos dos estilhaços pulverizados. É com base nestes que teremos de remontar, de grau em grau, até ao movimento originário. (BERGSON, 2010b, p. 115)

Pelo exposto acima, a fragmentação da granada equivale ao ato evolutivo, no qual o elã vital diferencia-se, criando novas espécies. As novas espécies, assim criadas, são, por sua vez, diferenciáveis por meio de novas explosões fragmentárias. Os sucessivos passos de diferenciação do elã vital provocam o surgimento de múltiplas formas de vida. Donde, a partir de determinado momento em que queiramos rastrear as fases cumulativas de transformações, fica cada vez mais difícil discernir as etapas ou caminhos pelos quais a evolução ocorreu. Essa dificuldade surge em decorrência da não linearidade das transformações. A própria analogia proposta por Bergson nos mostra que a imagem que mais se aproxima da dispersão mutagênica das espécies é a árvore e seus ramos. Partindo de um determinado ponto da etapa evolutiva, encontramos diversos ramos evolutivos possíveis. Cada ramo é capaz de gerar outros ramos e, assim, sucessivamente.

Devemos considerar, ainda, o fato de que a mutação não ocorre segundo uma orientação predeterminada. Deve ser considerado o fato de que cada nova espécie gerada somente terá chance de perdurar e se reproduzir se preencher as condições biológicas mínimas para sua adaptação ao ambiente. Sob este aspecto, as circunstâncias nas quais surge o novo ser tornam-se um fator altamente relevante e decisivo para que a vida se efetive e lute pelo seu espaço no mundo real. Por isso,

Não contestamos de forma nenhuma que a adaptação ao meio seja condição necessária à evolução. É por demais evidente que uma espécie desaparece quando não se amolda às condições de existência que se lhe oferecem. [...] A verdade é que a adaptação explica as sinuosidades do movimento evolutivo, mas não as direções gerais do movimento, e muito menos o próprio movimento. O caminho que conduz à cidade tem forçosamente de escalar vertentes e descer encostas, *adapta-se* aos acidentes do terreno: mas os acidentes do terreno não são as causas da estrada, e não lhe imprimem a direção. [...] O mesmo se dá com a evolução da vida e as circunstâncias que ela atravessa, todavia com a diferença de a evolução não abrir uma estrada só, enveredar por caminhos que não têm um fim em vista, e permanecendo, em suma, inventiva mesmo nas suas adaptações. (BERGSON, 2010b, p. 119-120)

Observamos que não é a adaptação que determina a geração de novas espécies. Estas surgem em decorrência da propriedade essencial do elã vital que é a mutabilidade. Novas

espécies são geradas, mas somente aquelas que dispõem de condições orgânicas adaptáveis têm chance de sobreviver. Pois, em relação ao princípio de vida em seu processo evolutivo,

A resistência da matéria bruta é o principal obstáculo a vencer. A vida parece tê-lo conseguido à força de humildade, fazendo-se pequenina e insinuante, desviando as forças físicas e químicas, consentindo mesmo em fazer com elas uma parte do caminho. [...] As formas animadas que surgiram primeiro foram, portanto, de extrema simplicidade. [...] o formidável impulso interior que iria erguê-las até as formas superiores da vida. Parece-nos provável que, graças a esse impulso, os primeiros organismos tenham procurado crescer o mais possível: mas a matéria organizada tem um limite de expansão que não tarda a ser alcançado. Em vez de crescer para além de um certo ponto, desdobra-se. [...] Conseguiu que um número crescente de elementos, prestes a desdobrar-se, permanecessem unidos. Pela divisão do trabalho estabeleceu entre eles um laço indissolúvel. O organismo complexo e quase descontínuo funciona assim, tal como uma massa viva contínua que tivesse simplesmente crescido. (BERGSON, 2010b, p. 116)

No trecho acima, encontramos a explicitação de como o elã vital atuou para enfrentar as dificuldades apresentadas pelo mundo físico. A atividade desse impulso gerou alterações que provocariam a expansão do ser vivo por toda a superfície da Terra. Sua estratégia foi fragmentar-se. De uno, o elã tornou-se múltiplo, sem perder suas propriedades essenciais. Isso deu-se segundo variações quantitativas e qualitativas que resultam na formação de organismos que se formaram em suas estruturas funcionais. Órgãos foram formados para exercerem, de forma mais eficaz, as mesmas funções outrora realizadas de forma difusa pelos seres mais simples. Portanto, o que distingue organismos complexos dos simples é a especialização das funções por meio de órgãos delimitados. Essas transformações evolutivas internas são expressões da essência vital. Segundo Bergson, elas se dão por tendências. São as tendências evolutivas que estão na base da geração das diversidades de seres vivos. Pois, “a natureza que dispõe de um número incalculável de vidas [...] conserva as diversas tendências que com o crescimento seguiram direções divergentes de espécies que evoluíram separadamente.” (BERGSON, 2010b, p. 117)

As diversas tendências evolutivas encontram-se unificadas se regredirmos nossas análises até a origem. Se formos buscar a fonte de energia de que se valem os seres vivos para suas atividades orgânicas, verificaremos que a energia solar é essencial. Entre a assimilação e o consumo de energia, o elã vital proporciona várias formas de organização de corpos vivos. Mas, enquanto o impulso de vida ainda se concretize em entes na fase primitiva, a assimilação primária e o consumo da energia solar encontram-se associados no mesmo organismo. É o que encontramos em *A evolução criadora*.

Ora, é provável que a vida tendesse de início para a obtenção simultânea da fabricação do explosivo e da explosão que a utiliza. Nesse caso, o mesmo organismo que armazenasse diretamente a energia da radiação solar tê-la-ia despendido em

movimentos livres no espaço. E é por isso que devemos presumir que os primeiros seres vivos teriam procurado, por um lado, acumular incansavelmente a energia do Sol e, por outro lado, gastá-la de forma descontínua e explosiva em movimentos de locomoção. (BERGSON, 2010b, p. 133-134)

A atividade vital requer aporte de energia e de matéria e seu consequente consumo. A estrutura corporal está diretamente relacionada a estas duas funções orgânicas. A energia solar é a mola propulsora das diversas atividades internas voltadas para a renovação orgânica, isto é, para a manutenção da continuidade vital pela renovação dos elementos que compõem o corpo. Contudo, a energia também tem a função de propiciar a mobilidade entre os seres vivos dotados desta faculdade: os animais em geral.

O estudo da evolução divergente empreendido por Bergson leva em consideração primeiramente a forma como os seres vivos se relacionam com a questão da nutrição e, em segundo lugar, com a questão da utilização da energia e da mobilidade. Da citação acima, fica fácil compreender que os primeiros seres vivos se apresentam de forma indiferenciada no que diz respeito a absorção e o consumo de energia e de matéria. A tendência divergente da evolução conduziu à especialização dos corpos, em ramos diferenciados. Porque,

Essa divergência revela-se em primeiro lugar na forma de alimentação. Como se sabe, o vegetal tira diretamente do ar, da água e da terra os elementos necessários à manutenção da vida, sobretudo o carbono e o azoto: recebe-os sob a sua forma mineral. Pelo contrário, o animal não pode assimilar esses mesmos elementos senão depois de eles terem sido fixados para ele nas substâncias orgânicas, pelas plantas ou por animais que, direta ou indiretamente, os devem a plantas, de maneira que em última análise é o vegetal que alimenta o animal. (BERGSON, 2010b, p. 124)

Neste trecho já encontramos um critério de classificação dos seres vivos o qual está relacionado à capacidade de aquisição de matéria e de energia. Essa capacidade permite que se estabeleça a divisão dos seres vivos em vegetais e animais. Os primeiros são capazes de produzir seu próprio alimento a partir de elementos simples da natureza. Os segundos não têm esta capacidade e, dependem, portanto, dos primeiros. Sabemos que os vegetais, em geral, fixam a energia solar. E, por meio da fotossíntese, geram matéria orgânica pela composição de elementos químicos absorvidos “diretamente do ar, da água e da terra” (citação acima). Os animais, por sua vez, não são capazes de produzir seu próprio alimento. Isto significa que a vida animal é dependente do início ao fim dos compostos orgânicos produzidos pelos vegetais. Esses compostos orgânicos trazem em si tanto matéria quanto energia acumulada. A necessidade de compostos orgânicos por parte dos animais pode ser satisfeita de forma direta ou indireta. Os herbívoros são animais cuja constituição orgânica lhes permitem absorver diretamente os alimentos produzidos pelas plantas. Há, em outro ramo evolutivo, os animais carnívoros. Sua constituição orgânica não é voltada para a absorção e processamento de

compostos vegetais. Eles dependem de outros animais para se alimentarem. Por último, temos os animais onívoros, que se alimentam igualmente de vegetais e de animais.

A marca característica dos vegetais é sua fixação no solo. Suas raízes penetram no subsolo absorvendo água e os minerais de que necessita. Vegetais não precisam se deslocar no espaço para buscar seu alimento. Não dependem da mobilidade. Surge, então, mais um critério diferenciador dos seres vivos: a mobilidade. Esta é característica dos animais. Estes precisam deslocar-se para procurar vegetais ou outros animais para atender às suas necessidades vitais de matéria e de energia.

O animal, não podendo fixar diretamente o carbono e o azoto que se acham por toda a parte, é obrigado a procurar, para sua alimentação, os vegetais que já fixaram esses elementos, ou os animais que os tiraram do reino vegetal. O animal é, portanto, necessariamente móvel. Desde a ameba, que lança ao acaso seus pseudópodes para apanhar as matérias orgânicas esparsas em uma gota de água, até os animais superiores que possuem órgãos sensoriais para reconhecer sua presa, órgãos locomotores para ir buscar, um sistema nervoso para coordenar os seus movimentos com as suas sensações, a vida animal é caracterizada por sua direção geral, pela mobilidade no espaço. (BERGSON, 2010b, p. 125-126)

A mobilidade apresenta-se como o atributo que identifica os animais. Vemos, acima, que essa capacidade se aprimora com o desenvolvimento dos órgãos sensoriais e de sistemas motores. Já encontramos nesta citação referência ao sistema nervoso como meio pelo qual o organismo coordena melhor a assimilação das excitações do ambiente e, também, a resposta a esses mesmos estímulos. Entretanto, as classificações dos seres em animais e vegetais não é estanque. Como Bergson muito bem destaca, as formas diferenciadas denotam tendências evolutivas. Os comportamentos e estruturas orgânicas não são necessariamente definidas por um único critério. Pois, não é raro que encontremos mobilidade nas plantas e imobilidade em animais. Há seres, inclusive, que são de difícil classificação.

Sob sua forma mais rudimentar, o animal apresenta-se como uma massa de protoplasma envolta, quando muito, em uma fina película albuminoide que lhe deixa total liberdade para se deformar e para se mover. Pelo contrário, a célula vegetal rodeia-se de uma membrana de celulose que a condena à imobilidade. [...] Aliás, o vaivém do protoplasma vegetal no interior do seu invólucro testemunha o seu parentesco com o protoplasma dos animais. Inversamente, podem registrar-se em grande número de espécies animais (em geral parasitas) fenômenos de fixação análogos aos dos vegetais. Também neste caso estaríamos iludidos pretendendo ver na fixidez e na mobilidade caracteres que permitiriam decidir, por simples inspeção, se nos achamos perante uma planta ou um animal. (BERGSON, 2010b, p. 126)

5.2 Torpor, instinto e inteligência

As formas pelas quais os seres vivos encontram-se estruturados para a aquisição de energia e matéria condicionam, em grande parte, os comportamentos. Vimos que os vegetais apresentam a tendência à imobilidade. Eles não precisam se deslocar para absorver o gás carbônico e o nitrogênio do ar; nem tão menos, para absorver água e minerais do solo. A postura de imobilidade lhes permite acumular energia em um substrato material composto basicamente por amido. Este último nada mais é que um polímero (cadeia molecular longa) de hidrocarbonetos essenciais, popularmente conhecidos como açúcares. Estando presos à terra, os vegetais podem alojar em suas raízes e outras estruturas um volume considerável de energia. Tal acúmulo, se por um lado, lhes impede a mobilidade; por outro lado, lhes confere uma vantagem adaptativa ao lhes permitir sobreviver por um tempo mais longo durante condições ambientais adversas. Este comportamento de imobilidade associado à absorção de elementos que lhe são essenciais da natureza Bergson denomina torpor. É a modalidade de comportamento pela qual identificamos os vegetais. Entretanto, não negamos que o torpor seja encontrado nos animais. Os animais parasitários, geralmente, apresentam comportamento idêntico. Mas diferentemente das plantas, os parasitas não são capazes de produzir seu próprio alimento. Eles se fixam a um hospedeiro e dele retiram seu alimento já processado. Encontramos, por exemplo, plantas parasitando outras plantas, assim como animais parasitando outros animais; parasitismo cruzado também existem. O torpor dos animais se evidencia pelo comportamento que apresentam de se fixarem a outros: enraizando-se em outro animal ou planta da mesma forma como as plantas se prendem ao solo.

Os animais representam um outro amplo reino de seres vivos. Sua característica comportamental evidente é a mobilidade. Estando desprendidos do solo, eles podem locomover-se para a aquisição dos nutrientes necessários: sejam nutrientes vegetais ou animais. Para se alimentar precisam se mover, donde a natureza lhes constituiu com estrutura física e fisiologia adequada. O acúmulo de energia dos animais é limitado se comparado ao dos vegetais. Talvez encontremos coerência entre a necessidade de movimentação e a carga de energia armazenada a ser deslocada. Para a adaptação à mobilidade, a estrutura corporal dos animais é flexível e/ou articulada ou mesmo dotada de membros locomotores para lhes permitir a movimentação espacial.

Uma das questões levantadas por Henri Bergson se volta para a relação dos movimentos dos animais com o surgimento da consciência. Devemos, entretanto, tomar muito cuidado com este tipo de relação. Pois, por exemplo, não seria sensato atribuir a capacidade de consciência a todos os animais que apresentam mobilidade. Sabemos que a mobilidade pode ser aleatória ou orientada para um objetivo. Até que ponto esta orientação do movimento

é consciente, torna-se difícil afirmar. Assim como também é difícil determinar a partir de qual etapa evolutiva os animais passam a apresentar consciência, uma vez que seus movimentos podem ser reflexos. O próprio conceito de consciência é polissêmico. Não podemos negar, portanto, que em relação a algumas espécies haja relação entre a mobilidade e o surgimento da consciência. Mas devemos, necessariamente, reconhecer que a segunda não implica a primeira. No que concerne ao homem, sabemos que boa parte de seus movimentos corporais são inconscientes. Veremos, no capítulo seguinte, o papel desempenhado pelos atos reflexos e pelos automatismos.

Ao colocar o deslocamento espacial como uma tendência comportamental característica dos animais, surge o questionamento sobre a forma como ocorre a orientação das atitudes apresentadas pelos animais. Bergson indica-nos duas direções divergentes de comportamento: o instinto e a inteligência. O instinto caracteriza-se pela padronização do comportamento que é próprio a cada espécie. O comportamento do animal não se deve a etapas de aprendizado; ele está atrelado às condições corporais e mentais inatas que lhe orientam o modo de agir, conforme as circunstâncias. Ainda, associado ao instinto, encontramos a estruturação do corpo. Pois, a estruturação e a forma do corpo estão associadas às funções que o animal estará apto a desempenhar. Por exemplo: animais herbívoros possuem dentição e sistema digestivo adaptados para a alimentação vegetariana; animais carnívoros costumam ser detentores de dentes em forma de presa; predadores terrestres possuem membros locomotores e garras avantajadas; aves de rapina notabilizam-se por visão apurada, garras e boa maneabilidade de voo etc. Ainda, sobre isso, Bergson assim se refere:

O instinto encontra ao seu alcance o instrumento apropriado. Esse instrumento, que se fabrica e se repara a si próprio, que apresenta, como todas as obras da natureza, uma infinita complexidade de pormenores e uma maravilhosa simplicidade de funcionamento, efetua imediatamente, no momento requerido – sem dificuldade, com perfeição por vezes admirável – aquilo que lhe cumpre fazer. Em compensação, conserva uma estrutura quase invariável, visto que a sua modificação implica uma modificação da espécie. (BERGSON, 2010b, p. 158-159)

Do exposto acima, vemos que há uma espécie de conjugação entre a estrutura corporal e a atividade comandada e coordenada pelo instinto. A própria gênese do corpo encontra sua forma atrelada à funcionalidade nos seres providos de instintos. Portanto, quanto mais adaptada esteja a espécie, mais estará instrumentalizada para exercer as funções necessárias à sobrevivência. Essa adaptação configura o corpo do animal como ferramenta viva, estando, portanto, em condições de restaurar-se segundo as propriedades reconcondicionadoras do organismo. Em outros termos, pode-se afirmar que o corpo animado por instinto é uma ferramenta ou instrumento vivo. Entretanto, as propriedades apresentadas pelo instinto quanto

à destreza dos movimentos e à falta da necessidade de aprendizagem surgem com suas vantagens e desvantagens. Dentre as vantagens encontramos a rápida adaptação do animal ao ambiente para o qual seu corpo foi gerado. Nota-se que o amadurecimento dos animais ocorre proporcionalmente em um tempo mais curto do que no homem. Animais não precisam aprender. Nascem aptos. Quando muito, exercitam-se nos movimentos requeridos pela “programação” que já se encontra em seus corpos: é o caso das *brincadeiras* de ataque e defesa que costumamos ver entre animais de uma determinada espécie. Parece que ocorre nas brincadeiras uma atividade lúdica pela qual a destreza é encenada ou exercitada. Basta que observemos os momentos recreativos dos animais. Dentre as desvantagens ou pontos fracos, citamos a dificuldade de adaptação diante das mudanças mais bruscas que possam surgir em seu habitat. Há a probabilidade de que quanto mais evoluída seja a capacidade instintiva, maior a dificuldade da espécie em se ajustar às modificações ambientais.

O comportamento inteligente é a marca pela qual reconhecemos os seres humanos. Inteligência e instintos constituem contrapontos da balança que envolve duas disposições comportamentais díspares. Isto significa que uma predomina onde a outra encontra-se ausente ou fracamente atuante. Inteligência requer reflexão e construção de comportamentos e de instrumental. Pois o ser inteligente, que tem na espécie humana seu representante, por excelência, nasce desprovido de disposições inatas que serviriam para direcionar seu modo de agir. Ao compararmos as capacidades do homem com as dos demais animais, verificamos que o corpo humano é, de longe, mais deficiente de força e de agilidade. Por não nascer com padrões de comportamento instintivos, o homem precisa aprender com a experiência de vida. Pelas experiências de vida, ele é capaz de agregar padrões de comportamento e é também capaz de aperfeiçoá-los. Não somente isso: o homem precisa superar suas desvantagens físicas em relação aos outros animais e consegue satisfazer esse revés por meio da fabricação de instrumentos que lhe conferem mais força e destreza às suas capacidades de ação. Seu agir sai da condição de movimentos desregrados e desajustados, para movimentos mais controlados e coerentes aos seus fins. Supera-se ao ampliar suas capacidades de ação sobre a natureza quando cria suas primeiras ferramentas e instrumentos. Sobre este assunto vejamos a citação abaixo:

Pelo contrário, o instrumento fabricado inteligentemente é um instrumento imperfeito. É obtido à custa de esforço. É quase sempre de manejo penoso. Mas, como é feito de matéria desorganizada, pode tomar qualquer forma, servir seja a que uso for, tirar o ser vivo de qualquer nova dificuldade que possa surgir e conferir-lhe poderes ilimitados. Inferior ao instrumento natural para a satisfação das necessidades imediatas, tem tanto maior vantagem sobre este quanto menos premente é a necessidade. Sobretudo, reage sobre a natureza do ser que o fabricou,

porque, chamando-o a exercer uma nova função, confere-lhe, por assim dizer, uma organização mais rica, sendo um órgão artificial que prolonga o organismo natural. A cada necessidade que satisfaz, cria uma nova necessidade, e assim, em vez de fechar, como o instinto, o círculo de ação em que o animal se vai mover automaticamente, abre a essa atividade um campo indefinido, no qual a impele cada vez mais longe e a torna cada vez mais livre. (BERGSON, 2010b, p. 159)

Como dissemos acima, no que se refere à capacidade adaptativa, os seres inteligentes apresentam a vantagem de ajustar seus comportamentos e criar artificialmente meios para sobrepor-se às diversas dificuldades naturais. E, então, devemos destacar o que está expresso na parte final da citação que diz “A cada necessidade que satisfaz, cria uma nova necessidade...”. Ela se refere a um atributo humano que terá grande importância em nosso estudo: a abertura mental que lhe confere a potencialidade de sair do círculo fechado das repetições, fato este, mais adequado aos atos instintivos.

Assim, as grandes linhas evolutivas da vida ramificam-se em três direções que se distinguem tanto pela composição e estruturação dos corpos quanto pelos comportamentos apresentados. Em resumo, é notória a exposição de Bergson sobre o torpor, o instinto e a inteligência. O torpor nos é apontado por ele como o comportamento dos vegetais; o instinto constitui a principal modalidade de comportamento dos animais; e, a inteligência faz parte do ramo evolutivo que culmina com a espécie humana. Mesmo assim, ele aponta a ressalva de que os padrões comportamentais se interpenetram. Isso se dá pela relação vital que há entre todos os seres vivo, de forma que o padrão de comportamento não hegemônico, encontra-se latente, ou adormecido.

Que a célula animal e a célula vegetal tenham uma origem comum, que os primeiros organismos vivos tenham oscilado entre a forma animal e a forma vegetal, participando igualmente de uma e de outra, é o que nos parece fora de dúvida. Com efeito, acabamos de ver que as tendências características da evolução dos dois reinos, apesar de divergentes, coexistem ainda hoje, tanto na planta quanto no animal. Só a proporção difere. Habitualmente, uma das tendências recobre ou esmaga a outra, mas, em circunstâncias excepcionais, esta se liberta e recupera o lugar perdido. [...] Por muito plena e transbordante que possa, com efeito, parecer a atividade de uma espécie animal, a verdade é que o torpor e a inconsciência a espreitam. [...] tudo nos leva a supor que o vegetal e o animal descendem de um antepassado comum, no qual estavam reunidas, em estado nascente, as tendências de um e de outro. (BERGSON, 2010b, p. 130-131)

Em diversas passagens de seus textos, Bergson destaca que as três tendências comportamentais básicas não se anulam totalmente em uma mesma espécie. Ele informa que não é impossível encontrar traços de inteligência nos animais; assim como, podemos encontrar padrões de comportamento no homem que não lhe são próprios, enquanto ser dotado de inteligência. O torpor é apresentado por ele como padrão típico de comportamento das plantas; mas que pode surgir como tendência nos animais e no homem por meio do

comportamento parasitário. Este último pode ser exemplificado pela regra do menor esforço: ela ocorre quando tendemos a buscar o meio mais fácil para alcançar nossos objetivos. É o caso que verificamos pela facilidade com que tendemos a nos acostumar a receber as coisas já prontas, seja produzida pelo homem ou pela natureza. Trata-se da tendência, que algumas pessoas apresentam, de buscar colocar-se sempre sob a dependência de outros e de receber tudo já pronto.

Se até este ponto nos referimos aos animais e aos vegetais, devemos esclarecer que os seres vivos compõem três reinos distintos para efeito desta pesquisa. Veremos abaixo que a biologia atual apresenta diversas classificações dos seres vivos em reinos. Portanto, para efeito dos estudos filosóficos, adotamos o critério de classificação de três reinos, seguindo o que se apresenta na citação abaixo:

Acabamos de distinguir três reinos diferentes, se assim é lícito dizer, no mundo organizado. Ao passo que o primeiro inclui somente micro-organismos que permaneceram em estado rudimentar, já que os animais e os vegetais se encaminharam para mais altos destinos. Ora, esse é um fenômeno que se produz ordinariamente quando se analisa uma tendência. (BERGSON, 2010b, p. 136)

Esta classificação é suficiente para a pesquisa no campo da filosofia a qual não requer a compreensão dos detalhes exigidos pela biologia. Na nota de rodapé³², transcrevemos algumas informações que nos orientam sobre as atualizações das classificações ocorridas nas últimas décadas.

Devemos ter em vista que o entendimento do senso comum e aquele que remonta à tradição filosófica escalonam o desenvolvimento da vida linearmente. No ápice da evolução, segundo este critério, encontra-se o ser humano, entendido como etapa final da evolução dos seres vivos. Uma sequência linear iniciar-se-ia com os vegetais, passando pelos animais até culminar com o ser vivo superior: o homem. Bergson reforça a inconsistência de tal tipo de interpretação da diversidade da vida ao afirmar que:

Torpor vegetativo, instinto e inteligência são, portanto, os elementos que coincidem no impulso vital comum às plantas e aos animais, e que, no decurso de um desenvolvimento em que se manifestaram nas formas mais imprevistas, se dissociaram em razão do simples fato do seu crescimento. *O erro capital que, transmitido desde Aristóteles, viciou a maior parte das filosofias da natureza foi ver*

³² Nota: A biologia atual adota diversos critérios de classificações da vida, segundo reinos distintos. Para ilustração dessa situação, recorreremos às informações atuais dos biólogos Amabis e Martho. “Na década de 1960, o biólogo Herbert F. Copeland (1902-1968) sugeriu a divisão dos seres vivos em quatro reinos: Animal (animais), Planta (plantas e vegetais), Protista (protozoários, algas microscópicas e fungos) e Monera (bactérias). Em 1969, Robert H. Whittaker (1924-1980), também biólogo norte-americano, reconheceu e ampliou a classificação de Copeland, sugerindo a retirada dos fungos do reino Protista e sua colocação em um reino próprio, Fungi. [...] Recentemente, outra classificação propõe dividir os seres vivos em oito reinos, e outra, ainda, em três grandes domínios ou super reinos.” (AMABIS; MARTHO, 2006, p. 242)

na vida vegetativa, na vida instintiva e na vida racional três graus sucessivos do desenvolvimento de uma única tendência, quando são três direções divergentes de uma atividade que se cindiu com o seu crescimento. A diferença entre elas não é uma diferença de intensidade, nem, mais genericamente, de grau – é uma diferença de natureza. (BERGSON, 2010b, p. 153)

Pelo exposto acima, não seria adequado estabelecer graus de hierarquia entre plantas, animais e ser humano. Todos encontram-se irmanados pelo fator comum representado pelo elã vital. Entretanto, eles pertencem a ramos evolutivos diferentes. Mesmo se considerarmos o reino animal, não estaria em conformidade com o entendimento evolutivo bergsoniano estabelecer hierarquia entre seres dotados de instinto e de inteligência. Estes dois últimos fatores são remissíveis tanto à gênese corporal dos animais quanto a seus comportamentos. Por se originarem de ramos divergentes de evolução, eles constituem modalidades diferentes de capacidades e de comportamentos e, portanto, não podem ser alinhados hierarquicamente. Mesmo assim, podemos tecer algumas aproximações entre o instinto e a inteligência. Vejamos o tópico abaixo.

5.2.1 Instinto inteligente e inteligência instintiva

Verificamos que os animais, que agem por instinto, apresentam padrões comportamentais precisamente delineados; seja no campo do comportamento individual seja no campo de sua vida em comunidade (sociedade). Padrões definidos de ação nos remetem à inteligibilidade. Não podemos negar que haja coordenação na sequência de atividades desempenhas instintivamente. A construção de um formigueiro ou de uma colmeia envolve ações conjuntas de diversos membros da sociedade das formigas ou das abelhas. Não somente a ação coletiva sobressai-se; observamos que os diversos indivíduos são portadores de capacidades específicas de agir que lhes orientam os comportamentos. Tendo estas informações em vista, nada nos impede de classificar o conjunto das atividades instintivas como atividades inteligíveis ou (por que não?) como inteligentes. Há uma verdadeira orientação da ação em direção a um fim bem determinado. Este é um dos critérios definidores da atividade inteligente. Entretanto, devemos considerar que a atividade plenamente inteligente exige a incursão de outros atributos. E, por isso, o instinto, embora apresente traços de inteligibilidade difere da inteligência.

A inteligência confere à espécie e, por conseguinte, ao indivíduo a capacidade de adaptação às situações adversas, diferentemente do instinto que não oferece tal flexibilidade de comportamento. Deve ser observado que a inteligência como fonte propiciadora e geradora

de opções de modos de agir não oferece ao homem a garantia de acerto. Somente os resultados de suas ações podem fornecer-lhe a resposta sobre seus acertos e seus erros. O homem tende a repetir comportamentos que lhe resultam em vantagem dentro de seus planos de ação. Ele adota, então, padrões de comportamento que são facilmente detectáveis por meio da observação de suas atividades cotidianas. A incorporação desses padrões de comportamento passa a aparentar-se como sendo de orientação instintiva. Muito de nossos modos de agir encontram-se tão bem associados às nossas personalidades que parecem ter nascidos conosco. Tudo isso se deve à automatização ou naturalização do “como agir” e do “como fazer”. Antecipamos que automatismos ou hábitos adquiridos serão estudados mais detalhadamente no capítulo sobre a percepção. Se, por um lado, o homem age instintivamente segundo seus automatismos; por outro lado, os animais agem inteligivelmente por meio de seus instintos. Quanto à reminiscência da aproximação recíproca entre o instinto e a inteligência, encontramos um texto escrito por Bergson em sua última obra *Les deux source de la morale et de la religion (As duas fontes da moral e da religião)* que reafirma a proximidade entre os dois modos de agir, tendo em vista uma origem comum:

Pode-se conjecturar que eles [o instinto e a inteligência] começaram por ser implicados uns nos outros. E que, se a gente remontasse bem longe no passado, a gente encontraria instintos mais próximos da inteligência que aqueles encontrados nos insetos atuais; encontraríamos uma inteligência mais vizinha dos instintos que aquela dos vertebrados de hoje. As duas atividades, que se compenetrariam no início, tiveram que se dissociar para crescer. Mas, alguma coisa de uma permaneceu aderente à outra. (BERGSON, 2012b, p. 122-123)

Aqui Bergson retomou sua tese do *elã vital* como elemento comum a todos os seres vivos. Quanto mais primitivo for o fator considerado mais indiferenciação de comportamento será encontrada entre os seres vivos. Onde é possível inferir que os comportamentos de torpor, instintivo e inteligente tenham se mantido mesclados ou não discerníveis no início. Somente após diversas etapas evolutivas pelas quais as diferenciações se tornaram patentes, tornou-se possível classificar diferentemente os diversos ramos de transformação do impulso original de vida.

5.3 Energia solar: combustível da vida

Consideramos nas seções anteriores o *elã vital* e sua evolução. O processo evolutivo que se concretiza com a vida que embala os seres vivos depende, como vimos, da confluência de energia e de matéria. A energia se faz necessária para promover a estruturação da matéria em compostos orgânicos e, também, para as atividades fisiológicas e para a movimentação

requerida pelos animais. Há um conhecimento popular e uma crença de que o Sol é a fonte da vida. Essa asserção adquire sentido se for considerado o fato de que a principal fonte de energia para os seres vivos da Terra é o Sol. A luz do Sol é a fonte primária de energia que abastece quase que toda a cadeia evolutiva da vida neste planeta. Sua captação é realizada pelos seres capazes de efetuar a fotossíntese. Esta é um processo de aprisionamento de energia da qual resulta a formação de matéria orgânica que represa esta energia na forma de hidrocarbonetos. Hidrocarboneto é uma família de compostos da química orgânica com propriedades energéticas. Os compostos desta família química têm a propriedade de devolver energia ao ambiente quando são decompostos. Os hidrocarbonetos se apresentam em formas diversas de arranjos moleculares dos quais os que interessam à vida são os açúcares em geral. Açúcares são moléculas que podem ser agrupadas em polímeros dos quais o amido é um exemplar bastante conhecido da nossa culinária (batata, arroz, trigo etc.). Portanto, o fluxo de energia através da vida se inicia com a luz solar e passa pelo processamento efetuado por seres que denominamos genericamente por vegetais (incluímos aqui nesta classificação os seres unicelulares capazes de realizar fotossíntese.).

De fato, a principal fonte de energia utilizável à superfície do nosso planeta é o Sol. O problema era, portanto, este: conseguir que aqui e ali, à superfície da Terra, o Sol suspendesse parcial e provisoriamente o seu dispêndio incessante de energia utilizável, que armazenasse certa quantidade dela sob a forma de energia ainda não utilizada, em reservatórios apropriados dos quais ela poderia escoar-se no momento oportuno, no lugar necessário, na direção requerida. As substâncias de que o animal se alimenta são precisamente reservatórios desse gênero. Formadas por moléculas muito complexas que encerram, em estado potencial, considerável soma de energia química, são como que uma espécie de explosivos, que só esperam uma faísca para libertar a força neles contida. [...] Nesse caso, o mesmo organismo que armazenasse diretamente a energia da radiação solar tê-la-ia despendido em movimentos livres no espaço. E é por isso que devemos presumir que os primeiros seres vivos teriam procurado, por um lado, acumular incansavelmente a energia do Sol e, por outro lado, gastá-la de forma descontínua e explosiva em movimentos de locomoção. (BERGSON, 2010b, p. 133-134)

A citação acima, descreve o processo de armazenamento de energia efetuado pelos vegetais, assim como reaviva a analogia apresentada logo no início deste capítulo no que se refere à capacidade explosiva da energia acumulada.

Verificamos nas etapas anteriores que a vida evoluiu, gerando seres que não são capazes de produzir seus próprios alimentos, nem tão menos são capazes de absorver a energia diretamente da luz do Sol. Estes últimos são os animais. Sua sobrevivência depende dos vegetais; seja pelo consumo direto de vegetais para deles extrair matéria orgânica e energia; seja pela predação de outros seres que, necessariamente obtiveram matéria orgânica e energia dos vegetais; e, considera-se, ainda, os seres vivos classificados como onívoros

aqueles que se alimentam tanto de vegetais quanto de animais. Verifica-se que os vegetais são os produtores primários de alimento para si próprios e para todos os demais seres vivos da cadeia evolutiva.

Para efeito de nossa pesquisa, é de interesse que seja mostrada a importância da energia sobre a atividade dos seres vivos que precisam se locomover para a manutenção da vida. Veremos a partir de alguns recortes de *A evolução criadora* que a utilização da energia e o consumo de nutrientes adquirem importância em vista da necessidade de movimentação dos animais. Embora nos referimos aos animais, o nosso foco é o ser humano em especial. Veremos que sua constituição, tal qual a de qualquer animal, é voltada para a atividade motora. Entretanto, devemos considerar a complexidade orgânica do homem. Pois, ele encontra-se em um grau mais evoluído entre os vertebrados superiores. Sua constituição, tal qual a dos vertebrados, apresenta um sistema nervoso que interliga as diversas partes do corpo promovendo mais precisão em seus movimentos. Falamos aqui do sistema sensorio-motor. Ele envolve a capacidade de assimilação dos estímulos externos e a resposta motora do corpo. Para isso, a energia estará sempre presente e deverá ser canalizada adequadamente dentro do organismo para que a coordenação psicomotora ocorra satisfatoriamente. Em vista disso, devemos nos deter sobre o estudo da mobilidade e do sistema sensorio-motor.

5.4 Mobilidade e sistema nervoso³³

Em torno da absorção de energia, da atividade orgânica e da movimentação do corpo, diversas etapas evolutivas surgiram. Como foi apresentado nas subseções anteriores, os vegetais são os produtores primários de alimento. A parte do alimento que apresenta propriedade energética encontra-se nos compostos hidrocarbonetos (açúcares) e na gordura (glicídios). Estes dois compostos constituem reservas de energia que serão utilizadas para a manutenção do corpo (metabolismo) e para a mobilidade, no caso dos animais e de alguns seres microscópicos. O nosso foco se volta para a movimentação, em especial, aquela dos

³³ Nota de esclarecimento: encontramos nas obras de Bergson referências ao sistema nervoso. Ao lado disso, encontramos a dicotomia: inteligência e instinto. Por vezes, encontramos referência a vertebrados superiores e a mamíferos superiores. No ápice dos comportamentos instintivos ele classifica as formigas e as abelhas (filo dos artrópodes) e no topo da evolução dos vertebrados ele classifica o ser humano, dotado de inteligência. A destreza nos movimentos, tanto em um modo de comportamento quanto de outro, ele aponta como sendo consequência do advento do sistema nervoso. Embora, os artrópodes estejam em um filo totalmente diverso dos vertebrados, eles possuem sistema nervoso. Conforme Amabis e Martho. Fundamentos da biologia moderna, p. 409: “O sistema nervoso dos artrópodes consiste em um par de gânglios cerebrais que se conectam, por meio de um anel nervoso que circunda o tubo digestório, a um cordão nervoso ventral, do qual partem nervos para diversos órgãos corporais.”

vertebrados superiores, grupo no qual o homem encontra-se classificado. Veremos ao longo deste estudo que a movimentação dos seres vivos vai se tornando cada vez mais coordenada conforme a complexidade evolutiva do organismo. Veremos também que a utilização da energia também sofre alterações correspondentes à complexidade orgânica.

Conforme dizíamos, é a faculdade de utilizar um mecanismo que converte em ações “explosivas” uma soma tão grande quanto possível de energia potencial acumulada o que constitui a animalidade. De início, a explosão dá-se ao acaso, sem poder escolher a sua direção: é assim que a ameba lança em todas as direções ao mesmo tempo os seus prolongamentos pseudopódicos. Mas, à medida que se vai subindo na série animal, vê-se a própria forma do corpo desenhar certo número de direções bem determinadas, ao longo das quais se encaminhará a energia. Essas direções são marcadas por outras tantas cadeias de elementos nervosos postos ponta a ponta. Ora, o elemento nervoso libertou-se a pouco e pouco da massa ainda mal diferenciada do tecido organizado. Pode-se, portanto, conjecturar ser nele e nos seus anexos que se concentra, mal aparece, a faculdade de libertar bruscamente a energia acumulada. (BERGSON, 2010b, p. 138)

Verificamos que o trecho acima trata de dois aspectos: a conversibilidade da energia em ações e a possibilidade de que o comando das ações esteja sob controle do sistema nervoso. A animalidade é apresentada como traço característico dos seres vivos que, por essência, utilizam a “energia potencial acumulada”, isto é, o alimento, para a movimentação do corpo. Quanto à direção do movimento, observamos que Bergson retrocede sua análise aos movimentos das amebas para mostrar o quanto há de aleatório no deslocamento de seres não dotados de um sistema tão especializado quanto o sistema nervoso. Provavelmente isso ele o faz para dar destaque à importância apresentada por este sistema nos organismos mais complexos. Esse destaque vem acompanhado de uma hipótese: o sistema nervoso seria o centro do qual parte a ordem para que a ação corporal ocorra. Em outros termos, o sistema nervoso seria o comando de onde se origina a coordenação das ações do corpo.

Para reforçar a tese de que a energia tende a ser direcionada para a movimentação corporal dos animais, Bergson afirma que nos vegetais a absorção de energia se destina à conservação do corpo; e, que nos animais o fluxo energético toma, além deste, outro destino: o movimento corporal. Assim:

A célula vegetal, em dormência desde o início, absorve-se inteiramente nesse trabalho de conservação, como se tomasse por fim aquilo que não devia ser desde o início senão um meio. Mas, no animal, tudo converge para a ação, isto é, para a utilização da energia em favor dos movimentos de translação. Não há dúvida de que cada célula animal gasta para viver uma boa parte da energia de que dispõe, muitas vezes até toda essa energia: mas o conjunto do organismo quereria atrair o máximo possível dela aos pontos em que se realizam os movimentos de locomoção. (BERGSON, 2010b, p. 138-139)

Bergson apresenta-nos um exemplo ilustrativo do esforço do organismo dos vertebrados para manter intacto o sistema sensório-motor, no qual se inclui o sistema nervoso.

Pense-se também no que se passa no jejum prolongado. É digno de nota que, em animais mortos de fome, se encontre o cérebro quase intacto, ao passo que os outros órgãos perderam uma parte maior ou menor do seu peso e que as suas células sofreram profundas alterações. Parece que o resto do corpo terá sustentado o sistema nervoso até o fim, tratando-se a si próprio como um simples meio que teria aquele como finalidade. (BERGSON, 2010b, p. 142)

Do que se apresenta no fragmento acima, observa-se que o cérebro, que é um dos órgãos componentes do sistema nervoso, encontra-se protegido durante o processo de inanição. Isso denota que o surgimento desse sistema no curso da evolução da vida veio acompanhado de adequação do organismo para lhe manter ativo, mesmo durante as mais duras condições vitais. Considerando que o sistema nervoso está também associado às atividades motoras por intermédio dos músculos, encontramos uma relação direta entre esse sistema e a mobilidade do animal. O fluxo de energia corporal encontra-se distribuído da seguinte forma:

Os hidrocarbonetos distribuem-se de forma muito irregular, e essa desigualdade de distribuição parece-nos altamente significativa.

Arrastadas pelo sangue arterial sob a forma de glicose, essas moléculas depositam-se, efetivamente, sob a forma de glicogênio, nas diferentes células que formam os tecidos. [...] Ora, nessa circulação de glicose e nessa acumulação de glicogênio é fácil verificar que tudo se passa como se o esforço inteiro do organismo estivesse dirigido para o fornecimento de energia potencial aos elementos do tecido muscular assim como aos do tecido nervoso. [...] No primeiro, assegura à célula uma reserva considerável, nela depositada por antecipação; a quantidade de glicogênio que os músculos encerram é enorme, com efeito, comparada à que se encontra nos outros tecidos. No tecido nervoso, pelo contrário, a reserva é reduzida [...]. Entretanto, coisa digna de nota, essa reserva é reconstituída pelo sangue no próprio momento em que se gasta, de modo que o nervo volta instantaneamente a recarregar-se de energia potencial. Assim, tanto o tecido muscular como o tecido nervoso são privilegiados, um por ser abastecido com uma reserva considerável de energia, o outro porque é sempre servido no instante em que precisa dela, e na exata medida de que dela necessita. (BERGSON, 2010b, p. 140-141)

O trecho “tudo se passa como se o esforço inteiro do organismo estivesse dirigido para o fornecimento de energia potencial aos elementos do tecido muscular assim como aos do tecido nervoso” nos indica a situação privilegiada do sistema psicomotor no que se refere ao aporte de nutrientes. Essa situação especial ou prioritária desse sistema nos autoriza a afirmar a precedência da atividade motriz nos animais. A constituição destes está destinada à movimentação. E quando nos referimos à movimentação coordenada e dirigida devemos considerar a conexão do corpo com o ambiente por intermédio dos órgãos sensoriais e do sistema motor. Onde, podemos falar em atividade sensório-motora para nos referir à

capacidade que os animais apresentam de apreender as influências ambientais e de agir ou de reagir correspondentemente.

É em especial do sistema sensório-motor que vem aqui o pedido de glicogênio, isto é, de energia potencial, como se o resto do organismo não tivesse outra função senão transferir força ao sistema nervoso e aos músculos acionados pelos nervos. [...] É portanto do sistema sensório-motor que em última análise tudo parte, é para ele que tudo converge, e podemos dizer, sem metáfora, que o resto do organismo está a seu serviço. [...] Parece que o resto do corpo terá sustentado o sistema nervoso até o fim, tratando-se a si próprio como um simples meio que teria aquele como finalidade. [...] Em resumo: se admitirmos, para abreviar, designar como 'sistema sensório-motor' o sistema nervoso cérebro-espinhal mais os aparelhos sensoriais que os prolongam e os músculos locomotores que comanda, poderá dizer-se que um organismo superior é essencialmente constituído por um sistema sensório-motor que assenta em aparelhos de digestão, de respiração, de circulação, de secreção etc. cuja função é consertá-lo, limpá-lo, criar-lhe um meio interno constante, em suma, e sobretudo transferir-lhe energia potencial a converter em movimento de locomoção. (BERGSON, 2010b, p. 141-143)

Portanto, a marca característica dos animais é a mobilidade. Esta se torna possível pelo consumo da energia distribuída pelo sistema psicomotor o qual é capitaneado pelo sistema nervoso. Este último, em coordenação com os músculos, promove a movimentação do corpo. A vantagem oferecida pelo sistema nervoso encontra-se na precisão que o corpo adquire nos movimentos. O cérebro e todo o sistema nervoso atuam de forma a coordenar as atividades físicas. É indubitável que o animal capaz de executar movimentos precisos e coordenados leva vantagem em relação àquele desprovido dessa capacidade. Encontramos, portanto, no sistema nervoso, uma importante funcionalidade que se apresenta como poder de ação que confere superioridade aos seres que dele é provido. Isto reflete a vitalidade e o poder de dominação aprimorado observados nos vertebrados superiores.

No que concerne à capacidade de ação do homem, a destreza dos movimentos conferida pelo sistema nervoso lhe possibilita a execução e a efetuação de tarefas de construção e de criação com alto nível de aprimoramento. O ser humano torna-se eficiente não somente nas atividades voltadas para a sobrevivência, mas também para aquelas relacionadas ao lazer e à arte. A dança, a pintura, a escultura, a mímica, o canto (obs. O exercício do canto exige coordenação motora da fala.) exigem controle preciso das ações corporais. Nesse sentido, o adequado desenvolvimento do sistema sensório-motor é altamente significativo para a atividade artística.

Tendo isto em vista, podemos retornar às considerações sobre os comportamentos divergentes que tecemos nas primeiras linhas deste capítulo. Falávamos de instintos e de inteligência. São modalidades de modo de agir. Se considerarmos exclusivamente os mamíferos superiores, encontramos traços dessa divergência ao distinguir nesta classe de

seres vivos comportamentos instintivos e inteligentes. Este esclarecimento se faz necessário para que nas etapas seguintes tenhamos discernimento entre os fatores internos e os fatores externos que estão na base do comportamento humano. Iniciaremos o estudo da percepção. Esta apresenta-se como uma capacidade e ao mesmo tempo como um processo pelo qual o homem se relaciona com o mundo exterior. Haja vista que toda e qualquer capacidade de agir depende da estruturação física do organismo e de sua situação mental. Devemos sempre ter em conta que a percepção também é influenciada pelas forças interiores que refletem o poder do elã vital. Consideradas fontes da animalidade ou não, as forças do impulso primordial de vida encontram-se presente no homem, mesmo que este seja um ser inteligente e criativo. Essas forças internas conjugadas com os estímulos externos determinam o modo de agir do homem. Para a melhor compreensão desse comportamento, devemos nos dedicar nos próximos capítulos ao estudo da percepção. Será uma etapa a mais para compreendermos um pouco mais sobre esse incrível ser cujas atividades ultrapassam os limites do que se considera essencial e básico à sobrevivência: a criação artística.

6 PERCEPÇÃO

Uma vez que já tratamos da evolução da vida nos capítulos anteriores, temos condição de apresentar com mais propriedade o conceito de percepção. Este conceito expressa a interação entre imagens ou, como se queira, entre corpos. Vale destacar a especificidade³⁴ do conceito de percepção na filosofia de Bergson; especificidade encontrada no fato de que a percepção encerra em si os movimentos corporais internos e externos ocasionados pelos estímulos externos. Esta concepção é fruto das influências dos textos de Henry Maudsley e de Théodule Ribot que podem ser reduzidas à frase: “Não há percepção que não se prolongue em movimento.” (BERGSON, 2010a, p. 105) Em especial, devemos tratar da percepção humana. O que ela apresenta de específico será analisado em seus diversos detalhes de forma que fique bem explicitada sua relação com a ação humana. O estudo da percepção do homem e de sua consequente atividade nos fornecerão a base para a compreensão de um de seus atributos essenciais: a criatividade. Para isso, muitos dos conceitos tratados nos capítulos anteriores serão retomados de forma a sintetizar nossa compreensão do homem como um ser que se insere em um contexto no qual sua interação com os mundos natural e cultural é continuada e dinâmica.

O corpo humano deverá ser estudado como resultado do processo evolutivo no qual o papel do desenvolvimento do sistema nervoso lhe confere a destreza nos movimentos e a capacidade de elaborações mentais que exercem influências diretas sobre seus modos de agir. Tendo isso em vista, a percepção deverá ser posta como a capacidade de relacionamento com o mundo, elencando etapas sucessivas que se iniciam com a sensibilidade e a correspondente resposta motora do organismo. Colocaremos, portanto, a percepção como um processo que envolve a ligação de dados de entrada (estímulos) com possíveis dados de saída (resposta corporal). Manteremos nosso posicionamento de que a percepção se inicia com a assimilação de estímulos externos e se conclui com a ação externa possível, sem desconsiderar os movimentos internos resultantes da atividade fisiológica.

Para isso, devemos apresentar uma visão geral do conceito de percepção e do modelo teórico de percepção pura. Em seguida, introduziremos o conceito de percepção efetiva. Nesta caminhada, passaremos em vista a importância da memória que tem o sistema nervoso como

³⁴ Nota: a temática da percepção encontra-se no livro *Matéria e Memória*, ou melhor dizendo, a estruturação de seu texto gira em torno do conceito de “percepção”. Nele verifica-se a influência das seguintes obras de Ribot: *Psychologie de l’attention* (p. 105 e 114 de *Matéria e memória*), *Les maladies de la mémoire* (p. 137, 144 de *Matéria e memória*) e, influência de Maudsley: *Physiologie de l’esprit* (p. 105, 113 de *Matéria e memória*).

elemento fundamental para a coordenação das atividades corporais que se mostram nos movimentos motores e nas atividades mentais. Os movimentos corporais serão considerados a partir das reações primárias ligadas à sensibilidade. Mostraremos que a sensibilidade constitui a primeira forma pela qual se evidencia a percepção dos seres vivos em geral.

6.1 Conceito geral de percepção segundo Bergson

O conceito de percepção que adotamos em nossa pesquisa é aquele apresentado por Henri Bergson, em *Matéria e memória*. No início desta obra, encontramos sua exposição sobre as coisas do mundo as quais ele denomina igualmente pelo termo imagem. O mundo é povoado por coisas ou imagens. Elas interagem, tendo em vista suas ações e reações recíprocas no mundo que está em permanente movimento. E assim, a ação recíproca entre imagens nos apresenta o cenário no qual uma imagem age sobre outra e esta ação é repassada à imagem seguinte. Então, este processo ação/reação é o fator considerado para a conceituação de percepção. Perceber significa para Bergson o ato pelo qual um corpo é capaz de assimilar estímulos e devolvê-los ao meio donde o recebeu; seja esta devolução feita tanto no mesmo formato da impressão recebida quanto na forma de uma ação diferenciada. Perceber, portanto, é um processo que se inicia com a recepção de estímulos e se completa com a ação possível do corpo. Esta é uma asserção reiterada por Bergson e que decorre de influências de suas fontes que afirmam que “Não há percepção que não se prolongue em movimento. Ribot e Maudsley chamaram a atenção para esse ponto há bastante tempo.” (BERGSON, 2010a, p. 105)

Na classificação das imagens ou coisas do mundo, Bergson coloca a distinção entre matéria inerte e corpos vivos. Reiteramos que a primeira se apresenta na natureza como matéria bruta, ou seja, desprovida de vida. Seu comportamento obedece às leis das ciências da natureza e pode, por isso, ser representado por fórmulas científicas e terem suas intensidades e propriedades quantificadas e matematizadas. Os segundos são seres animados pelo elã vital. Eles não apresentam um padrão de comportamento que possa ser expresso ou representado por fórmulas científicas e matemáticas de forma generalizada. Estas diferenças de comportamento entre as duas classes de imagens podem ser indicadas tanto pelo lapso temporal entre o estímulo e a resposta, quanto pela relação entre o tipo de excitação e o comportamento corporal correlato. É típico da matéria inerte a pronta resposta diante da ação recebida. Tão logo a matéria seja atingida por ações externas, ela reage prontamente. Contrariamente, os seres vivos apresentam um intervalo entre a ação recebida e a resposta.

Seu corpo, diferentemente da matéria bruta, efetua sempre alguma forma de processamento. Isso resulta em uma espécie de retardo entre o recebimento da excitação e a resposta correspondente.

Se nos atermos à imediatidade da resposta da matéria e ao retardo da reação dos organismos, somos levados a crer que essa diferença de comportamento se deve à sensibilidade apresentada pelos corpos vivos, como já foi apresentado no segundo capítulo, Primeira Parte desta tese. O organismo é ativo. Sua atividade interna exerce uma série de respostas corporais aos tipos de excitações recebidas. E essa capacidade reativa demanda tempo dependendo do grau de complexidade do corpo a que está vinculada e que, por sua vez, está relacionada à etapa evolutiva na qual se encontra o ser. Tendo isto em vista, Bergson nos indica que as respostas orgânicas, quanto ao tempo, oscilam entre a imediatidade e a total incerteza. Por incerteza deve ser entendido o intervalo de tempo que abrange inclusive a possibilidade de que um determinado estímulo venha a não ter sua reação correspondente rastreável no conjunto das respostas orgânicas. Seria como se não houvesse resposta a um determinado estímulo em particular.

Dentro do grau de complexidade orgânica, encontramos nos seres vivos mais simples uma aproximação com a reação da matéria bruta. Pois, devido à simplicidade de sua composição, seu tempo de resposta é tão curto que se aparenta à resposta imediata. Quanto a isso, observemos que:

No caso de um organismo rudimentar, será preciso, é verdade, um contato imediato do objeto de interesse para que o estímulo se produza [...] É assim que, nas espécies inferiores, o tocar é passivo e ativo ao mesmo tempo; serve para reconhecer uma presa e capturá-la para perceber o perigo e para evitá-lo. [...] Em uma palavra, quanto mais imediata deve ser a reação, tanto mais é preciso que a percepção se assemelhe a um simples contato, e o processo completo de percepção e de reação mal se distingue então do impulso mecânico seguido de um movimento necessário. (BERGSON, 2010a, p. 28-29)

Quanto mais complexo o organismo torna-se, mais operações são realizadas, mais escolhas são efetuadas e, em consequência, o tempo de resposta tende a alongar-se. Pois, “Através da visão e da audição, ele se relaciona com um número cada vez maior de coisas, ele sofre influências cada vez mais longínquas;” (BERGSON, 2010a, p. 29). Com maior quantidade de informações sobre o ambiente, o organismo passa a dispor de maior capacidade de agir. Assim, chegamos ao grau máximo de poder deliberativo que é encontrado no homem. Seu poder de discernimento e de deliberação alcança tal nível de complexidade que é possível que a resposta a estímulos em geral demande horas, dias ou anos, dependendo do poder deliberativo individual e da complexidade do evento considerado. A possibilidade de

nenhuma resposta também deve ser considerada. Em vista disso, uma pergunta é posta: “E, com isso, a riqueza crescente dessa percepção não deveria simbolizar simplesmente a parte crescente de indeterminação deixada ao ser vivo em sua conduta em face das coisas?” (BERGSON, 2010a, 27-28) A resposta é afirmativa: “Partamos pois dessa indeterminação como sendo o princípio verdadeiro.” As possibilidades múltiplas de ação propiciadas pelo aumento gradual de acesso às informações exteriores deixam espaço para ações mais diversas diante de uma mesma situação. Onde, se cada ser vivo é um centro de ação; ele passa gradualmente e, por sua complexidade evolutiva, a tornar-se também centro de indeterminação.

Entretanto, a indeterminação aqui apresentada não deve ser considerada de forma absoluta. Devemos assinalar o papel do automatismo no ser humano e o papel do instinto nos animais. Ambos conferem algum grau de determinação às ações. E esses dois fatores conferem celeridade nas respostas comportamentais. Os animais possuem o dom natural do instinto que lhes propicia a capacidade de agir segundo padrões específicos diante de situações para as quais seus organismos se encontrem preparados. Eles agem com tal precisão e rapidez que, com toda razão, dizemos que “agiram sem pensar”. No caso do ser humano, a situação é diferente. Ele precisa aprender a lidar gradualmente com as situações. Ele necessita exercitar-se e repetir modos de ação até que consiga formar e agregar padrões de ação ao seu comportamento. A repetição de comportamentos lhe confere o hábito. Este torna-se um padrão de comportamento pelo qual o homem reage de forma semelhante diante de situações parecidas. Em assim agindo, seu comportamento adquire aspecto que o coloca em situação de equiparação com o instinto animal. Pois, uma vez que tenha aprendido a lidar com uma determinada situação, o homem não precisa mais “pensar” no como agir. Uma vez estimulado por determinados agentes ambientais, sua resposta encontrará um atalho por meio do automatismo, ou em outros termos, pelo hábito adquirido.

Entretanto, devemos assinalar que é possível discriminar os tipos de percepção apresentadas pelo corpo segundo o tipo de sensibilidade provocada pela excitação. Há respostas que independem da escolha dos indivíduos e há aquelas que dela dependem. Vejamos, abaixo:

Entre os vertebrados superiores, sem dúvida torna-se radical a distinção entre o automatismo puro, sediado sobretudo na medula, e a atividade voluntária, que exige a intervenção do cérebro. [...] O que se passa, com efeito, na ação reflexa? O movimento centrípeto comunicado pela excitação reflete-se imediatamente, por intermédio das células nervosas da medula, num movimento centrífugo que determina uma contração muscular. Em que consiste, por outro lado, a função do sistema cerebral? O estímulo periférico, em vez de propagar-se diretamente para a

célula motora da medula e de imprimir ao músculo uma contração necessária, remonta em primeiro lugar ao encéfalo, tornando depois a descer para as mesmas células motoras da medula que intervêm no movimento reflexo. (BERGSON, 2010a, p. 25)

Há estímulos externos que atuam sobre o corpo de forma a provocar respostas orgânicas que não estão sujeitas à deliberação. Aqui nos referimos principalmente às excitações provocadas por agentes físicos ou químicos da natureza, tais como a temperatura, a umidade, a pressão, a gravitação, o som, a luz, as ondas eletromagnéticas e coisas desse gênero. Elas atuam sobre o corpo e este lhes responde se é sensível a elas. Aqui já enxergamos a resposta corporal como etapa da percepção. Pois se o organismo é sensível à temperatura, por exemplo, a variação da mesma provocará inevitavelmente a movimentação interna do corpo para se ajustar à nova situação de calor ou de frio, ou seja, para se situar em novo ponto de equilíbrio. No caso dos animais de sangue frio o corpo não se contrapõe às alterações de temperatura, mas altera seu ritmo de atividade. No caso dos animais de sangue quente (caso dos seres humanos e mamíferos em geral), o corpo faz frente às alterações térmicas que se afastam de seu ponto central de funcionamento. O organismo se esforça para manter a temperatura interna do corpo dentro de uma faixa segura adequada à espécie. O que aqui indicamos em relação ao comportamento corporal no que diz respeito à temperatura pode ser estendido para os outros fatores ambientais. E por isso, consideramos que as respostas vegetativas do organismo fazem parte do processo perceptivo. Avaliando a percepção pelo esquema entrada/saída, encontramos os estímulos ambientais representando os dados de entrada e a resposta orgânica (sensibilidade) representando a resposta de saída. Devemos atentar para o fato de que a resposta, não importa de qual tipo seja, resulta de todo um processo interno do organismo relacionado à sensibilidade. Portanto, a própria sensibilidade já é uma das modalidades de percepção. Sob esta perspectiva, a classificamos, nesta tese, como a primeira forma de manifestação da capacidade perceptiva do ser vivo. Uma análise detalhada da sensibilidade mostra-nos que nela encontramos os fatores essenciais pelos quais se define a percepção: a excitabilidade externa, a afecção e a resposta orgânica correlata. Devemos antecipar contudo, que a sensibilidade não se limita meramente às respostas físico-químicas do organismo. O sistema nervoso dota principalmente o homem de uma complexa capacidade emocional que interfere, de forma significativa sobre as respostas de seu corpo. Este último fator será melhor detalhado no capítulo adiante sobre as afecções. Quanto à possibilidade de deliberação ou não, adotamos o que se encontra na citação acima sobre os trajetos efetuados pelos estímulos em direção ao encéfalo ou em direção à medula espinhal; onde a capacidade deliberativa tem sede no encéfalo.

Na sensibilidade verifica-se a expressão da afecção enquanto processo interno da percepção. Entre ser sensível e apresentar afecção não há diferença. Ambos os conceitos englobam o movimento interno do corpo em face de seu contato com a exterioridade. A afecção engloba fatores de ordem física e/ou de ordem psíquica. Entre os termos percepção e afecção, a distinção que colocamos se refere ao fato de que a percepção é o todo e a afecção é uma etapa interna do processo perceptivo. Este entendimento da percepção e da afecção adquire clareza se considerarmos as reações orgânicas que vinculam as relações puramente físicas do corpo com o ambiente. Mas, nunca devemos deixar de considerar o fator psíquico que influencia de forma significativa as nossas relações com a realidade. Em vista disto, suscitamos, aqui, o fato de que nossas relações perceptivas com o mundo não se restringem meramente ao campo dos contatos físicos com o mundo real; elas sofrem também interferências afetivas. As paixões, os sentimentos, as expectativas, as lembranças, as tendências, as vontades e outros elementos que compõem o conjunto das atividades mentais interferem nas reações virtuais do corpo com a exterioridade. Portanto, estes fatores excedem a mera sensibilidade físico-química apresentada pelos organismos. Desse modo, as reações do corpo classificadas como sensibilidade aos estímulos externos (rubor, arrepio, suor, tremor, erupções, reações agressivas ou amistosas e outras) não são originadas exclusivamente da relação real com o mundo físico. Elas são também provocadas pelas atividades mentais e ocasionam reações psicofísicas no corpo.

A afecção corporal, assim entendida, envolve todas as atividades orgânicas e psíquicas, tanto em face de sua relação física com o mundo exterior quanto com o mundo interior. A dor provocada pela doença é afecção tanto quanto a dor sentida pela agressão de um elemento externo. A propriedade sensório-motora do corpo, quando coordenada pelo sistema nervoso, é de natureza psicomotora e, portanto, constitui-se em uma das manifestações afetivas do organismo diante da necessidade de resposta a um estímulo externo. Trata-se, portanto, de comportamento orgânico afetivo relacionado à interação com a exterioridade. Os sentimentos que envolvem a relação do indivíduo com seu mundo também são afecções. E nisso se incluem os estados de bem-estar e de mal-estar que estão em torno dos contatos que fazemos com outros indivíduos e mesmo com o mundo material. Portanto, as afecções estão relacionadas com as propriedades internas do corpo. Elas são as atividades do organismo que ao mesmo tempo preparam o corpo para a ação imediata e o predispõe para as ações futuras. Neste último atributo da afecção, encontramos as tendências que nada mais são que as disposições que orientam e preparam o corpo, propiciando-lhe as condições ou ferramentas para agir adequadamente diante das situações que surgem.

6.1.1 Consciência e inconsciência na percepção

A percepção, entendida como processo pelo qual o ser vivo insere-se nos meios natural e cultural, não ocorre necessariamente sob a supervisão da consciência. Se nosso olhar se volta para a ampla gama de seres que encontramos na natureza, desde a matéria até os seres organizados, veremos que a natureza e o grau de intensidade da consciência variam de zero ao máximo. Não concebemos a matéria como sendo detentora de consciência; assim como, dificilmente concordaremos em conceder aos vírus e aos seres unicelulares o dom da consciência. Por outro lado, temos dificuldade em atribuir a capacidade de consciência aos seres mais complexos. Por isso, enquanto seres detentores de consciência e de entendimento, classificamo-nos como seres conscientes. Não nos arriscaríamos neste trabalho a estabelecer uma taxionomia da consciência ao longo das inúmeras linhas e ramificações evolutivas da vida. Sentimo-nos mais confiantes em falar em relação a nós mesmos que pertencemos à espécie humana. Esta referência fica sendo o parâmetro para o entendimento dos conceitos de consciência e inconsciência, em nosso estudo.

Vimos que a sensibilidade é a primeira resposta vital do organismo diante das excitações externas. Entretanto, as operações sensíveis do organismo nem sempre nos chegam à consciência. A maior parte das atividades internas que o corpo humano efetua para manter o padrão homeostático³⁵ ocorre sem que delas tenhamos conhecimento. A adaptação do corpo às variações de pressão, temperatura, umidade e oxigenação são vegetativas. Somente temos consciência da atuação desses fatores climáticos quando seus ritmos de transformação são capazes de gerar sensações; ou, em casos extremos, nas situações em que o esforço orgânico para manter a homeostasia alcança seus limites.

No que se refere às percepções que resultam em comportamentos, que envolvem as atividades instintivas e as inteligentes, devemos nos precaver quanto ao sentido do conceito de consciência. Não encontramos nos textos de Bergson uma única definição para este conceito. Por exemplo, no que se refere ao aprendizado de uma determinada atividade motora, ele nos aponta como momento de consciência máxima as etapas iniciais. Após diversas repetições, os movimentos executados se automatizam e, ao se automatizarem, tornam-se inconscientes. É nestes termos que Bergson se refere aos hábitos adquiridos. Eles são classificados como inconscientes. E, encontramos exemplos diversos dessa forma de

³⁵ Nota: padrão homeostático refere-se aos pontos médio dos parâmetros indicativos da temperatura, da pressão e de outros fatores vitais que determinam o funcionamento regular do corpo vivo.

conceituar inconsciência nas suas diversas obras. Ao tecer comparações entre inteligência e instinto,

Tem-se perguntado até que ponto o instinto é consciente. Responderemos haver aqui uma multidão de diferenças e de graduações, que em certos casos o instinto é mais ou menos consciente e que é inconsciente noutros. [...] a planta tem instintos: é improvável que esses instintos sejam acompanhados de sentimento. Mesmo no animal, não encontramos nenhum instinto complexo que não seja inconsciente, pelo menos em uma parte do seu processo. (BERGSON, 2010b, p. 162)

Encontramos, na citação acima, o questionamento sobre os limites entre a consciência e a inconsciência. Somos levados a compreender que as plantas são desprovidas de consciência pela asserção de que elas sejam desprovidas de sentimentos. Mesmo assim, deixamos em aberto esta questão de que seria a presença de sentimento o critério definidor da consciência. Dentre os animais com instintos complexos, estes se apresentam como conscientes “em uma boa parte do seu processo” (citado acima). Em relação a esta última informação, tecemos um paralelo entre instintos e hábitos adquiridos. Eles são mecanismos de ação, sendo os primeiros inatos e os segundos construídos ao longo da experiência de vida do indivíduo. De fato, os atos de ler, escrever e andar, por exemplo, os executamos sem ter que voltar a atenção para os diversos detalhes ou etapas que envolvem os movimentos executados. A precisão destes últimos foi alcançada a custo de muitas repetições e de esforços até que o ponto aceitável de execução fosse atingido. As diversas etapas dos movimentos fogem à consciência enquanto a decisão de executá-los fica a cargo, ainda, dela. Essa diferenciação entre atos que inicialmente estão presos à consciência e que em virtude de sua repetição se automatizam geram problemas no uso do termo consciência. Pois, sabemos que quando estamos dormindo ou desatentos, não respondemos conscientemente aos estímulos sensíveis. Estes atuam sobre o corpo, mas não atingem a consciência. E, mesmo quando estamos despertados, enquanto os estímulos não tiverem a intensidade e a qualidade suficientes para produzir sensações, permanecem na obscuridade da inconsciência. Este fato mostra que há uma relação entre o estado desperto da mente e a ligação consciente do corpo com o meio ambiente. Sob esta perspectiva podemos caracterizar um dos atributos da consciência como sendo o estado psíquico pelo qual a mente tem a condição de “sentir”, “enxergar”, “supervisionar” e “comandar” as atividades que envolvem a relação do corpo com o ambiente e os processos afetivos. Encontramos, então, um estado mental no qual a atividade psíquica é capaz de ser coordenada deliberadamente de forma a fazer face às circunstâncias externas e internas. E, neste contexto, as ações conscientes valem-se dos estados atuais do corpo e da mente. A situação funcional do corpo proporciona as condições básicas para que ele possa

desempenhar as ações pretendidas. A mente constitui as condições psíquicas que movem as ações. Da ligação desses elementos, mente e corpo, supervisionados pela consciência, surge a possibilidade de ações que se encadeiam em comportamentos que demonstram ser controlados. Esta demonstração de controle contrasta com os movimentos corporais que se efetuam inconscientemente. Nos momentos de distração, encontramos-nos, com certeza, sem consciência de nossos atos. Durante o sono, encontramos-nos em situação idêntica. Sabemos que agimos de forma distraída e, também, somos passíveis de agir em decorrência de um sonho. Estas duas situações demonstram que a ação humana não é dependente exclusivamente da consciência ou do estado desperto. Basta considerar que podemos estar desperto e, ao mesmo tempo, desatentos para fatores externos que nos são altamente significativos. O que ocorre, então, durante o período em que estamos inconscientes de nossos atos? Sabemos que as funções vegetativas do organismo (circulação sanguínea, respiração, digestão etc.) transcorrem normalmente. São atividades que, juntamente com a sensibilidade física, nos colocam em contato efetivo com o mundo real. Ao lado disso, encontramos os movimentos descoordenados, alheios à nossa vontade, que podemos executar durante a distração e durante o sono. No caso específico da distração, lembremos que estamos despertos. É o que ocorre quando a consciência não está concentrada ou voltada para o ato que está sendo executado pelo corpo. Devemos ter em conta que,

A consciência é a luz imanente à zona de ações possíveis ou de atividade virtual que rodeia a ação efetivamente realizada pelo ser vivo. Significa hesitação ou escolha. Ali onde muitas ações igualmente possíveis se esboçam sem nenhuma ação real (como sucede em uma deliberação sem decisão), a consciência é intensa. Ali onde a ação real é a única possível (como na atividade do gênero sonambúlico ou mais geralmente automática), a consciência torna-se nula. Representação e conhecimento não deixam, todavia, de existir neste último caso, se for verificado nele um conjunto de movimentos sistematizados dos quais o último se acha já pré-formado no primeiro, e que a consciência poderá aliás surgir nele ao choque de um obstáculo. (BERGSON, 2010b, p. 163)

Enxergamos, no texto acima, a caracterização da consciência como o estado mental no qual há conexão entre a mente e a ação a ser executada ou que está em execução deliberada. Tanto que nos momentos de incerteza ou dúvida sobre que rumo deve ser tomado, a consciência é intensificada. Nos momentos de sonambulismo ou de atividades realizadas de forma automática encontramos, segundo Bergson, a situação de “consciência nula”, mesmo que as atividades sejam efetuadas por “um conjunto de movimentos sistematizados”. Onde, logo a seguir, encontramos a seguinte asserção: “definir-se-ia a consciência do ser vivo como a diferença aritmética entre a atividade virtual e atividade real. Ela mede a distância entre a representação e a ação.” (BERGSON, 2010b, p. 163) Por este entendimento, poderíamos

estabelecer que a consciência aflora quando há descompasso entre a ação pretendida e a ação efetivamente realizada ou possível. Seria o caso de expressarmos-nos em termos de conflito entre nossas tendências e desejos e a real condição material de satisfazê-las; ou mesmo, conflito entre a vontade e os óbices para seu efetivo atendimento.

Voltando ao estudo da distração, observamos que em situação como esta, duas modalidades de comportamento podem surgir: atos aleatórios e interveniência de mecanismos de ação. Pelo primeiro, não encontramos um padrão de ação que a delinea; pelo segundo, fica evidente que a ação desatenta é a continuidade do último movimento ou sequência de movimentos que eram antes supervisionados pela consciência. Observa-se destacadamente, nestes momentos, a atuação do automatismo propiciado por mecanismos de ação ou hábitos adquiridos. Tendemos a dar continuidade à última atividade desempenhada, tornando-nos alheios à sua utilidade ou adequação à situação atual. Os hábitos adquiridos constituem a forma geral que engloba os aprendizados motores que são, na verdade, psicomotores e as interpretações que fazemos da realidade (formas de reconhecimento). O jeito de andar, correr, falar, gesticular, escrever e o modo como enxergamos a realidade e deliberamos a ação compõem o conjunto de hábitos pelos quais determinamos nossas atitudes. Sem sombra de dúvida, podemos designar todos esses elementos como mecanismos. Isso se deve ao fato de serem padrões de ações que repetimos, em certo sentido, como se fôssemos máquinas programadas. Fica evidente, portanto, que os hábitos não são conscientes por natureza. Eles encontram-se em estado latente, mas prontos para entrar em ação mediante o seu acionamento pela consciência. Esta situação limiar em que se encontram os hábitos adquiridos, entre a consciência e a inconsciência nos coloca em condição de classificá-los como pertencentes ao campo da semiconsciência ou subconsciência. Eles não apresentam a dificuldade apresentada pela memória para serem acessados. Eles estão disponíveis como se fossem lembranças acessíveis de forma imediata. Não temos e nem desejamos ter controle das diversas etapas pelas quais executamos uma ação. Mas, temos convicção de que somos capazes de realizar esta ou aquela tarefa uma vez que tenhamos aprendido a executá-las. Enxergamos, portanto, uma característica de destaque nos hábitos adquiridos. Deles temos conhecimento da existência e da funcionalidade. Podemos evocá-los a nosso bel prazer quando e onde desejarmos. Eles estão prontos para serem aplicados assim que acionados. Se Bergson classifica os hábitos adquiridos como sendo inconscientes, nesta tese lhe conferimos, diferentemente, a classificação de subconscientes. Um hábito adquirido situa-se a meio caminho entre a consciência e a inconsciência, como já dissemos. Tão perto da consciência ele se encontra a ponto de poder ser evocado para a consecução das ações deliberadas, sem

que tenhamos dúvida sobre nossa capacidade de agir. Antes de executar uma ação, sabemos de antemão se estamos aptos ou não para executá-la. É essa certeza que nos orienta sobre nossa competência prévia ou não para a realização de algo. Isto nos fornece a permissão de deslocar os hábitos adquiridos do campo da inconsciência para o campo da subconsciência.

Percepções conscientes, subconscientes e inconscientes, portanto, tornam-se conceitos que representam diferentes formas de conexão do corpo com o ambiente. Para melhor ilustrar estas modalidades, propomos alguns exemplos. A resposta do corpo a uma alteração da temperatura ambiente é do campo do inconsciente. O organismo humano ajusta a temperatura da pele e mantém a temperatura interna do corpo dentro da faixa adequada à sua fisiologia. Todo este processo ocorre independentemente da consciência. Trata-se da função vegetativa que visa à homeostasia do organismo e, portanto, é pertencente à modalidade de percepção inconsciente. Mas, por outro lado, se a variação de temperatura ocorre em um ritmo tal que seja capaz de gerar a sensação de calor ou de frio³⁶ ou que a temperatura ambiente alcance extremos, a consciência é despertada para este fator. Neste momento, a percepção passa a ser consciente enquanto estiver sendo acionada pela sensação de calor ou de frio. O caso típico ocorre quando imergimos o corpo na água e, dependendo da diferença de temperatura desta em relação a temperatura do ar, temos a sensação de quente ou de frio. Entre os extremos das percepções consciente e inconsciente encontramos a percepção que envolve o hábito adquirido. Diante da sensação de calor, o homem pode procurar um local mais bem ventilado; ou refrigerar o corpo com um banho frio, por exemplo; ou, quando tem a sensação de frio, buscar agasalho ou proteção em ambiente menos exposto. As ações tomadas para suplantar a sensação desagradável nas situações acima somente são possíveis quando o homem aprendeu como anular o efeito das situações adversas. Ele não pensa continuamente em como se proteger, mas uma vez sendo atingido pelos fatores que lhe são desagradáveis ou nocivos, ele se move conforme as experiências anteriores lhe ensinaram a fim de contornar a dificuldade. O hábito adquirido, que nada mais é que um mecanismo de ação, e, que estava adormecido, é acionado no momento que o indivíduo toma consciência da circunstância presente. Houve, necessariamente, deliberação individual, isto é, consciência, para o acionamento do mecanismo. Este estava ali perto da consciência que não dá conta de suas etapas, mas sabe que ele está à disposição e pronto para efetuar a atividade solicitada.

6.2 Percepção pura

³⁶ Cf. Veja os conceitos de sensibilidade e de sensação nos tópicos 2.4 e 2.5 desta tese.

A percepção pura se caracteriza por ser um modelo explicativo proposto em *Matéria e memória* para facilitar o entendimento da relação do ser vivo com seu ambiente. Por definição,

Portanto, no que se segue, deve-se ver apenas uma exposição esquemática, e pediremos que se entenda provisoriamente por percepção não minha percepção concreta e complexa, aquela que minhas lembranças preenchem e que oferecem sempre uma certa espessura de duração, mas a percepção pura, uma percepção que existe mais de direito do que de fato, aquela que teria um ser situado onde estou, vivendo como eu vivo, mas absorvido no presente, e capaz, pela eliminação da memória sob todas as formas, de obter da matéria uma visão ao mesmo tempo imediata e instantânea. (Bergson, 2010a, p. 31-32)

Vimos, no tópico 1.2 desta tese, que a representação esquemática da percepção se compõe de um circuito pelo qual o movimento externo penetra no organismo e provoca neste uma resposta. A entrada e a saída do movimento perfazem um trajeto que integra o objeto, os estímulos recebidos destes, o corpo e sua reação. Tudo se passa neste esquema como se houvesse uma relação maquinal entre as partes envolvidas. Neste espaço, mantemos, ainda, esta perspectiva para que possamos compreender um pouco do que Bergson considera em sua pesquisa a interveniência do sistema nervoso nos animais. Ele nos aponta que a percepção, nos seres vivos mais complexos, é aperfeiçoada pelo sistema nervoso o qual apresenta canais de entrada de estímulos e de saída de reações motoras. Encontramos, então, no esquema entrada/saída, os nervos aferentes destinados a conduzir os estímulos sensoriais para dentro e os nervos eferentes cuja função é conduzir a resposta motora do organismo para fora (BERGSON, 2010a, p. 13). A coordenação da excitação apreendida até a preparação da resposta correspondente centraliza-se no sistema nervoso central (encéfalo e medula espinhal). Sem alterar a terminologia empregada por Bergson, encontramos um trecho do livro *Fundamentos da biologia* que sintetiza os conceitos apresentados em *Matéria e memória* sobre os neurônios e o sistema nervoso. Nele, verificamos que o fluxo de “informação” percorre nervos classificados da seguinte forma:

De acordo com os tipos de neurônios que apresentam, os nervos podem ser classificados em sensitivos, motores e mistos. Nervos sensitivos, ou aferentes, são os que contêm apenas neurofibras de neurônios sensitivos, isto é, que conduzem impulsos das células sensoriais para o sistema nervoso central.

Nervos motores, ou eferentes, são os que contêm apenas neurofibras de neurônios motores, isto é, que conduzem impulsos nervosos do sistema nervoso central para os músculos. Nervos mistos são os que contêm neurofibras de neurônios sensitivos e de neurônios motores.

Os nervos podem ser classificados também de acordo com a região do sistema nervoso central a qual estão unidos. Nervos ligados ao encéfalo são chamados de nervos cranianos e nervos ligados à medula espinhal são chamados de nervos raquidianos, ou nervos espinais. (AMABIS; MARTHO, 2006, p. 509)

Alertamos que estas citações que fazem incursão no campo da biologia se fazem necessárias para a compreensão dos textos bergsonianos. Buscamos aqui nos ater aos conceitos científicos mínimos e necessários à compreensão de nossa apresentação do tema. E, voltando ao circuito que corresponde ao processo perceptivo, destacamos a referência que fizemos acima sobre a propriedade maquinal da percepção pura. Uma vez que conceituamos a percepção pura como um esquema simplificado da interação corpo/ambiente, devemos apontar uma das modalidades de percepção que se apresenta nos moldes da percepção pura para fins práticos de análise. Trata-se das atividades reflexas do corpo. Sua ocorrência se mostra na sensibilidade física e nos atos reflexos. A sensibilidade física é a primeira modalidade de percepção que encontramos presente em todo e qualquer ser vivo ³⁷. Reiteramos que ela se apresenta na sudorese, no ofuscamento, no arrepio, no tremor, no rubor etc. São respostas do corpo às condições ambientais e que não requerem o envolvimento das faculdades superiores do sistema nervoso. Quanto aos atos reflexos, encontramos diversos exemplos: o mais conhecido de todos é o teste clínico efetuados pelos médicos que consiste na execução de um toque no joelho para checar a resposta reflexa da medula. O corpo humano é detentor de muitas outras atividades reflexas das quais apresentamos um exemplo abaixo:

Além de intermediar a comunicação entre o corpo e o encéfalo, a medula espinal também elabora respostas simples para os estímulos. Por exemplo, é ela que coordena a resposta de tirar a mão rapidamente ao tocarmos um objeto muito quente, evitando ou diminuindo assim uma eventual queima. As respostas medulares permitem uma reação rápida do organismo em situação de emergência, antes mesmo que a informação chegue ao cérebro e o indivíduo tome consciência do que está ocorrendo. (AMABIS; MARTHO, 2006, p. 509)

O exemplo de ato reflexo mostrado acima e as operações vegetativas do organismo apresentam-se como manifestações imediatas e automáticas do corpo diante das excitações externas. Embora pareçam reações simples que nos permitem assemelhá-las ao processo de ação e reação verificado na matéria inerte, na verdade, estas reações corporais são complexas. Nelas encontramos um intrincado sistema formado pelo organismo evoluído no qual destacamos o sistema nervoso como estrutura especializada que organiza as reações vitais apropriadas. Por isso,

A maioria das respostas reflexas medulares é mais complexa que o reflexo patelar, envolvendo um terceiro tipo de neurônio, o **neurônio associativo**. Este se localiza no interior da medula espinal e conecta o neurônio sensitivo e o neurônio motor participantes da resposta reflexa. Nessa via nervosa reflexa, o impulso que atinge a medula pelo neurônio sensitivo é transmitido ao neurônio associativo, e deste ao neurônio motor, que conduz a resposta ao músculo. Além de estimular os neurônios

³⁷ Ver o último parágrafo da introdução do Capítulo 2 desta pesquisa.

motores responsáveis pela ação reflexa, o neurônio associativo também estimula outros neurônios, que conduzem impulsos ao encéfalo e permitem a tomada de consciência do ocorrido. (AMABIS; MARTHO, 2006, p. 511)

A informação acima esclarece-nos sobre a tomada de consciência das ações reflexas. Estas, embora não sejam executadas sob o controle voluntário, têm a possibilidade de chegar ao nosso conhecimento por haver nervos de ligação entre a medula espinhal e o encéfalo.

E assim, verificamos que a percepção representada pela sensibilidade física e pelos atos reflexos constituem formas de contato com o mundo exterior que efetuam a pronta resposta do organismo às solicitações circunstanciais atuais. Não podemos, neste caso, nos referir aos registros de memória e nem tão menos à capacidade deliberativa do homem. Não por menos, um dos critérios de definição da percepção pura é a ausência total de memória. As reações orgânicas são determinadas pelo status da estrutura e da fisiologia atual do corpo, independentemente de registros memoriais e de projeções mentais ligadas às tendências comportamentais adquiridas. Neste sentido, entendemos que os atos reflexos e a sensibilidade física constituem modalidades de percepção de fato e de direito que apresentam características semelhantes ao modelo de percepção pura proposto por Bergson.

Passemos, agora, à análise das percepções sensoriais. Estas foram apresentadas no início desta subseção sob o título de percepção simplificada. Tal referência adquire significado se considerarmos que a percepção sensorial de que somos dotados não ocorre de fato somente diante do fluxo da entrada de estímulos e da saída de resposta motora. As percepções sensoriais são contínuas e nem sempre atingem o campo englobado pela consciência. Elas atingem a mente. Quando elas são abarcadas pela consciência oferecem ao indivíduo as condições iniciais que lhe permite dar conta do tipo de percepção e dos atributos que lhe são correlatos. É somente nesta condição que temos elementos necessários para a constituição das vivências que irão compor as memórias discerníveis. Trata-se aqui das memórias que são a base para a orientação das condutas futuras. Pois, sem as definições sensoriais não é possível o sentimento, o entendimento e a compreensão do mundo que está em nosso entorno. Diferenciar as sensações envolve sentimento e capacidade cognitiva e estes, por sua vez, demandam o suporte da memória. Portanto, estas últimas considerações extrapolam os limites de definição da percepção pura. Mas, servem para mostrar que a percepção pura tem por finalidade fornecer-nos um esquema teórico para a compreensão do processo perceptivo. Haja vista que a percepção de fato envolve fatores diversos como a memória e o conjunto de estados afetivos.

Em resumo, a percepção pura restringe-se a um circuito que se fecha da seguinte forma:

- a) Estímulos, excitações ou irritações externas atingem o corpo;
- b) Os órgãos sensoriais geram impulsos nervosos (impressões sensoriais) que são canalizados pelos nervos sensitivos ou aferentes para o sistema nervoso central (medula espinhal e cérebro);
- c) As impressões sensoriais ao chegar à medula espinhal provocam reações que poderão gerar respostas imediatas ou mediatas. As respostas imediatas da medula são os atos reflexos e as repostas vegetativas. As repostas mediatas são aquelas que dependem de ação do encéfalo;
- d) As respostas vegetativas são de ordem fisiológicas, voltadas para a homeostasia; ou de ordem motora, isto é, que envolvem o acionamento do sistema muscular; e,
- e) Independentemente do tipo de resposta orgânica do corpo, ela volta-se para a causa inicial fechando o circuito começado pela excitação sensorial.

A ilustração deste circuito fica mais evidente se retomarmos o exemplo da percepção visual que apresentamos no tópico 1.2 desta tese. A percepção visual de um objeto foi apresentada tendo por início a excitação ocular provocada pelos raios luminosos refletidos pelo objeto. A incidência da luz provocou a sensibilidade dos olhos que geraram impulsos nervosos sensoriais (nervos aferentes). Estes transitaram para o encéfalo que gerou a resposta motora (pelos nervos eferentes) adequada para comandar os músculos oculares de forma a direcionar o olhar para o objeto alvo e, também, para focalizá-lo.

Conseqüentemente, a simplicidade do processo perceptivo nos coloca diante de uma relação com o mundo em que somente aquilo que está no tempo presente é percebido. Isto coloca a percepção como uma faculdade pela qual o corpo é atualizado com as provocações excitativas dos elementos da natureza. Perceber, portanto, é uma forma de imersão no real, no mundo da realidade. Trata-se da realidade da qual tudo e todos participam. Considerando-se a fluidez, ou melhor dizendo, a duração da realidade, é por meio da percepção que o corpo se ajusta à duração do todo no qual se encontra.

Entretanto, para os seres vivos, a percepção pura não é suficiente, como já dissemos acima. Presa ao tempo presente, ela não é, por si capaz de responder adequadamente às demandas de ação que são exigidas dos seres vivos. Imagine que, se ao fechar os olhos, tudo o que estava sendo visto desaparecesse. Não saberíamos como dar o passo seguinte. Mas, sabemos por nossas experiências visuais que o objeto visto, se não for removido do lugar onde se encontrava, ali continua existindo e visível, mesmo que fechemos os olhos. Essa

noção da permanência dos objetos diante de nossos órgãos sensoriais, mesmo que interrompamos o circuito de acesso (o fechar e o abrir dos olhos), deve-se a fatores que excedem a percepção pura. E, para esclarecer este fato, propomos dar um passo a mais, na etapa a seguir.

6.3 Percepção efetiva ou de fato

Nossas relações perceptivas com o mundo ocorrem de forma continuada e rica de informações de naturezas diversas das quais, em relação a algumas, temos consciência. De fato, nossos órgãos sensoriais apreendem dados diversos do ambiente que impressionam o corpo e o sistema nervoso aferente, ou de entrada, e a partir deles são produzidas as respostas orgânicas necessárias, conscientes ou não. Trataremos aqui das reações corporais que não são nem reflexas, nem vegetativas (ritmo cardíaco e respiratório, por exemplo). Voltamo-nos para a percepção que orienta nossas ações cotidianas, sejam estas as ações que realizamos automaticamente ou aquelas que exigem o foco de nossa atenção.

O primeiro passo para o estudo da percepção efetiva é pôr em discussão a continuidade e a variedade de informações que caracterizam as relações perceptivas, conforme apresentado no início do parágrafo anterior. Que as percepções sensoriais sejam simultâneas e múltiplas, não temos dúvida. Somos sensibilizados ao mesmo tempo por estímulos diversos que atuam sobre os órgãos dos sentidos. Quanto à continuidade da percepção, devemos considerar o fator relacionado à consciência e a inconsciência. A sensibilidade e as percepções ligadas às atividades vegetativas e reflexas pertencem ao campo da inconsciência. Mas, nada impede que delas venhamos a tomar conhecimento. As percepções inconscientes são contínuas. Elas se concentram na sensibilidade corporal e nas atividades vegetativas. Por outro lado, as percepções pelas quais orientamos nossas atividades subconscientes e conscientes, ou seja, nossos automatismos e ações deliberadas, demandam a utilização de mecanismos que são acionados pela consciência ou pelo subconsciente durante nosso estado desperto. É sobre a percepção ao nível da consciência e da subconsciência que concentramos nossa investigação neste espaço.

O ato de ver envolve a sensibilidade visual e a resposta motora que direciona o olhar. Entretanto, se a faculdade visual fosse composta meramente destes dois fatores que envolvem entrada e saída, teríamos dificuldades de explicar a visão efetiva de que nos valemos de fato. Da forma como está descrita a visão, neste momento, estamos diante de uma percepção pura. Isso significa dizer que o ato de ver, sob este entendimento, é limitado. Mas ele está restrito

ao que está sendo visto exclusivamente no instante em que a percepção ocorre. Na ausência de percepção, não há nada sendo visto. Em outros termos, para efeito da percepção pura, a existência ou a presença do objeto percebido somente é possível durante o ato perceptivo. Tudo se passaria como se as coisas somente existissem para o indivíduo quando ele estivesse desperto e com a sua atenção voltada para aquele objeto específico. A nossa mente, de fato, não enxerga o mundo desta forma. A nossa relação com a realidade nos dá a convicção de que um objeto que esteja diante de nosso campo visual, se não for removido, ali continua, mesmo que fechemos os olhos. Pois, “Na verdade, não há percepção que não esteja impregnada de lembranças. Aos dados imediatos e presentes de nossos sentidos misturamos milhares de detalhes de nossas experiências passadas.” (BERGSON, 2010a, p. 30) Um experimento simples ilustra este fato. Suponhamos um objeto que estamos vendo e que esteja ao alcance de nossa mão. Mesmo se fecharmos os olhos, temos condição de estender a mão e pegá-lo. No intervalo em que fechamos os olhos, temos a certeza de que o objeto se encontra no lugar onde fora visto. Essa certeza não é dada pela visão, pois encontramos-nos com os olhos fechados. Ela deriva-se de outra ordem de atividade mental que não é a percepção visual. Trata-se da lembrança. Esta é uma função mental que difere de natureza da percepção. Pela lembrança guiamos, no exemplo aqui considerado, a movimentação do braço e da mão para pegar o objeto que fora visto anteriormente. Por esta simples ilustração fica demonstrado que a percepção pura deixa rastro ou impressão no organismo que proporciona a possibilidade de ação mesmo diante de sua interrupção. Estamos lidando, portanto, com um dos primeiros fatores intervenientes e decorrentes da percepção: a memória. Ela surge a partir da impressão sensorial provocada pelo estímulo externo que marcou o sistema nervoso. Na dinâmica perceptiva, a impressão inicial possibilita a memória, e as impressões seguintes podem evocar lembranças que se inserem e se mesclam no ato perceptivo. Voltando-nos à ilustração que propomos acima, enquanto víamos o objeto diante de nós, o circuito formado pela percepção deixou a impressão visual, ou seja, produziu marcas no sistema nervoso. Este, composto por nervos sensoriais e motores, tem o cérebro como órgão central de controle. As marcas deixadas pelas impressões visuais poderão vir a fixar-se em memória visual duradoura no cérebro e em mecanismo de ação no sistema psicomotor. O conjunto destes três fatores básicos (apreensão sensível, memória e resposta motora ou orgânica) considerados na função visual encontra-se presente nas demais faculdades sensoriais. As impressões da memória visual atual não se apagam de imediato e, por isso, temos condição de interromper a percepção (fechar os olhos) e continuar tendo noção do objeto em questão e de sua localização. Tudo se passa como se logo após a interrupção da percepção, ela se prolongasse

sob a forma de lembrança imediata. Nesta situação, costumamos confundir o percebido com o lembrado.

Este exemplo demonstra que a ação humana não é totalmente dependente da percepção. A memória e a lembrança preenchem espaços não cobertos pela percepção. Agimos orientados por experiências perceptivas pelas quais acabamos de passar a poucos instantes. E nada nos impede de afirmar que nos guiamos também por experiências mais antigas. Não se requer argumentos apurados para que afirmemos que nossas atitudes são influenciadas pelo que vivenciamos em diferentes momentos. Portanto, o passado próximo e as nossas vivências mais antigas estão presentes continuamente em nossas atividades. A mesma afirmação não podemos fazer em relação à percepção consciente. Não precisamos manter nossa consciência atenta à totalidade dos fatos ou da exterioridade para que possamos agir. A evidência desta afirmação se encontra no exemplo no qual deliberadamente interrompemos a percepção visual e, mesmo assim, não somos impedidos de agir: orientamo-nos pela última sensação visual ou pela lembrança de experiências mais antigas.

Na verdade, não há percepção que não esteja impregnada de lembranças. Aos dados imediatos presentes de nossos sentidos misturamos milhares de detalhes de nossa experiência passada. Na maioria das vezes, estas lembranças deslocam nossas percepções reais, das quais não retemos então mais que algumas indicações, simples “signos” destinados a nos trazerem à memória antigas imagens. A comodidade e a rapidez da percepção têm esse preço; mas daí nascem também ilusões de toda espécie. Nada impede que se substitua essa percepção, inteiramente penetrada de nosso passado, pela percepção que teria uma consciência adulta e formada, mas encerrada no presente, e absorvida, à exclusão de qualquer outra atividade, na tarefa de se amoldar ao objeto exterior. (BERGSON, 2010a, p. 30)

A citação acima expressa o papel da lembrança como orientadora da ação humana tanto no ato perceptivo quanto nos momentos em que temos a interrupção da percepção consciente. Inclusive, evidencia-se que a intromissão da lembrança nas nossas atividades cotidianas fornece-nos agilidade pela economia de tempo que dispenderíamos para observar detalhadamente as coisas, todas as vezes que precisaríamos agir. Portanto, o trecho no qual encontramos a seguinte afirmação: “Na maioria das vezes, estas lembranças deslocam nossas percepções reais, das quais não retemos então mais que algumas indicações, simples ‘signos’ destinados a nos trazerem à memória antigas imagens.” indica-nos exatamente que as experiências de vida nos propiciam condição de atuar sem sermos movidos necessariamente pela percepção integral, mas principalmente pela lembrança das experiências passadas. Devemos destacar o alerta colocado por Bergson em relação a um dos efeitos colaterais dessa comodidade: “daí nascem também ilusões de toda espécie”. Observa-se que a vantagem oferecida pela lembrança pode gerar efeitos colaterais diversos; alguns positivos e outros

negativos quando consideramos as exigências vitais. A familiaridade com que executamos tarefas semelhantes proporciona-nos confiança e destreza às nossas ações. Muitas vezes, por excesso de confiança, deixamos de perceber adequadamente. Em consequência, repetimos comportamentos padronizados em momentos nos quais deveríamos ter feito alguns ajustes no modo de agir. Somos alertados dessa situação quando os resultados de nossos atos evidenciam nossas inadequações e constatamos que deveríamos ter agido de outra forma. Devemos observar que nem por isso a memória perde sua importância na dinâmica da percepção efetiva. Pois, é ela que nos proporciona a garantia e a estabilidade de uma conexão coordenada com a realidade fluente. A memória fornece-nos uma espécie de convicção da presença daquilo que se apresenta aos nossos sentidos. É uma questão de crença. Esta é responsável pela segurança e tranquilidade pelas quais não temos a preocupação de sofrer um sobressalto com o súbito desaparecimento dos objetos durante a interrupção da percepção. Vejamos o trecho abaixo:

Suprima-se o objeto percebido, conservando esse processo interno: a imagem do objeto lhe parecerá permanecer. E sua crença explica-se sem dificuldade: há numerosos estados, como a alucinação e o sonho, em que surgem imagens que imitam ponto por ponto a percepção exterior. Como, em semelhante caso, o objeto desapareceu enquanto o cérebro subsiste, conclui-se que o fenômeno cerebral é suficiente para a produção da imagem. Mas convém não esquecer que, em todos os estados psicológicos desse gênero, a memória desempenha o papel principal. (BERGSON, 2010a, p. 42)

Aqui encontramos condições extremas nas quais a memória apresenta-se à mente como se fosse realidade. Na alucinação estamos despertos, mas vemos coisas que não estão em nosso campo perceptivo. No sonho, deparamo-nos com uma situação em que a imaginação faz uso da memória, dando-nos a ilusão de que estamos realmente vivendo aquela fantasia. Contudo, mesmo diante da percepção de fato, a memória vem para preencher as lacunas da percepção. É um preenchimento que nos dá confiança na efetividade de nossas ações. Por isso, afirmamos o caráter subjetivo de nossos comportamentos. Pois, se nossas ações fossem movidas exclusivamente pela percepção presente, elas tenderiam a ser objetivas, mas sem rumo. Não é isso que verificamos na prática. As predisposições ensejadas pela memória modulam as nossas ações em uma dinâmica que não demanda necessariamente a percepção de forma total e continuada. A continuidade dos fatos observados é uma construção mental que envolve tanto as percepções presentes e a memória de experiências passadas. Estas últimas são agrupadas pela mente e formam uma composição de memórias que são evocadas pela necessidade da vida, em forma de lembranças. Diversos fragmentos de

memória são agrupados por contração ou distensão para composição de lembranças que norteiam o comportamento humano e os atos perceptivos.

Por mais breve que se suponha uma percepção, com efeito, ela ocupa sempre uma certa duração, e exige conseqüentemente um esforço da memória, que prolonga, uns nos outros, uma pluralidade de momentos. Mesmo a “subjetividade” das qualidades sensíveis, [...] consiste sobretudo em uma espécie de contração do real, operada por nossa memória. Em suma, a memória sob estas duas formas, enquanto recobre com uma camada de lembranças um fundo de percepção imediata, e também enquanto ela contrai uma multiplicidade de momentos, constitui a principal contribuição da consciência individual na percepção, o lado subjetivo de nosso conhecimento das coisas; (BERGSON, 2010a, p. 31)

Não há continuidade da percepção consciente. Ela alterna-se com as vivências que são trazidas à ação por meio da lembrança. Como bem esclarece Bergson, na vida prática a percepção ocupa um pequeno espaço da duração da consciência perceptiva: apreendemos “signos” da realidade que evocam memórias. Isso denota que o contato consciente com o mundo, na maioria dos casos, resume-se à captação de uma fração mínima do real por meio da percepção e, em outros casos, desprezamos quase que totalmente a percepção. Este fenômeno, já apontado em *Matéria e memória*, encontra respaldo, ainda hoje, na ciência médica a qual afirma que:

Mais de 99% de toda a informação sensorial são descartadas pelo cérebro como irrelevantes e sem importância. Por exemplo, geralmente não percebemos as partes do corpo que estão em contato com a vestimenta, assim como a pressão que a cadeira exerce sobre nosso corpo quando sentamos. Da mesma forma, a atenção é atraída apenas para um objeto ocasional em um campo de visão, e mesmo o ruído perpétuo que nos cerca é normalmente relegado ao subconsciente.³⁸ (GUYTON; HALL, 2006, p. 556-557)

Considerando a limitação da percepção consciente, somos levados à constatação de que o homem depende muito de fatores internos para orientar suas ações. As condições orgânicas do corpo e seu estado mental sobrepõem-se à objetividade. As forças vitais que condicionam as necessidades básicas do organismo aliadas ao condicionamento interposto pelas vivências formam um poderoso conjunto de predisposições que determinam a percepção e, por conseguinte, o comportamento individual. As primeiras motivações para a ação estão relacionadas às necessidades vitais. Fome, sede, autopreservação e sexo (entre os seres sexuados) são impulsos vitais que, sem sombra de dúvida, mobilizam a ação animal. Atréados às necessidades vitais encontramos os primeiros objetos alvo em relação aos quais nos movemos. Para atender a essas necessidades, precisamos explorar o ambiente externo. Este é o momento no qual o ser vivo mostra-se como não “passivo” em relação aos estímulos

³⁸ GUYTON, Arthur C.; HALL, John E. *Tratado de fisiologia médica*. Tradução de Barbara deAlencar Martins [et al.], 6ª tiragem. Rio de Janeiro: Elsevier, 2006. ISBN 978-85-352-1641-7 (Obra original: *Textbook of medical physiology* 11th edition. ISBN 978-0-7216-0240-1).

exteriores e passa a ser o centro das ações. Assumimos, diante das ações motivadas pelas necessidades vitais, o papel exigido de qualquer ser vivo. Sem detalhar as qualidades perceptivas encontradas ao longo das linhas e ramificações evolutivas, sabemos que a percepção dos seres vivos evoluiu gradualmente: a partir do mero contato físico, dos seres mais simples até níveis mais complexos que envolvem a visão e a audição. E, acrescentamos que a relação do homem com o mundo vai muito além das experiências sensoriais. Seu sistema nervoso lhe confere capacidades mentais que ultrapassam os contatos físicos com a natureza. A própria subjetividade humana já é um indício de que o mundo se conforma para o homem segundo as suas tendências. As experiências de vida agregadas à individualidade somadas às necessidades vitais formam um complexo ativo que se atualiza ao longo da vida. A compreensão dessa individualidade torna-se facilitada se nos detivermos um pouco mais no estudo da memória. Isto se deve ao fato de que a percepção efetiva se encontra misturada com a lembrança imediata e com a totalidade das vivências que também são memórias. O jeito como falamos, andamos e nos comportamos são determinados pela memória agregada ao indivíduo.

6.4 A memória

A percepção efetiva realiza-se com a interveniência da memória que a ela se associa sob a forma de lembrança. Em decorrência dessa aproximação entre percepção e lembrança, a mente humana realiza uma síntese entre a percepção fragmentada e as memórias acumuladas que nos permitem enxergar o mundo por meio de uma versão integralizada. Como vimos, a percepção não nos oferece uma informação completa do mundo. Ela é fragmentária e seletiva. Essa fragmentação e essa seletividade evidenciam-se na consciência da duração e no tipo de sensação considerada. Já no estudo da sensibilidade apontamos que nosso contato com o mundo somente tem a possibilidade de chegar à consciência por meio das sensações. Somente o fator sensibilidade física, por si, nos oferece a evidência de que nossa consciência não tem acesso total às excitações que atingem nossos corpos. É necessário que as alterações sensíveis dos estímulos externos satisfaçam alguns requisitos que as convertam em sensações. Somente por meio delas podemos construir uma imagem do mundo que nos cerca. Deve-se considerar, ainda, que nossa percepção tende a se concentrar em poucas sensações. Por exemplo, algumas circunstâncias nos demandam as sensibilidades visual e auditiva ao mesmo tempo; enquanto outras demandam nossa atenção apenas sobre os esquemas auditivos; outras demandam o tato.

Há seletividade de tipos de percepção que se concentram em uma, duas ou três sensações diferentes em nossa vida prática. Essas restrições perceptivas, como vimos acima, não nos impedem de dar curso às nossas atividades. Isso se deve ao fato de que nosso corpo constrói, ao longo das experiências de vida, mecanismos motores ou mecanismos de ação. Estes necessitam tão somente de um signo ou sinal da realidade para que sejam acionados. Mas, o que são mecanismos de ação? São memórias que se consolidam mediante a repetição de comportamentos diante de situações semelhantes. Sabemos que, na realidade, nada se repete. Entretanto, para a vida prática não se requer que as coisas sejam exatamente iguais para que sejam acionadas nossas faculdades sensório-motoras. Basta que as coisas e fatos distintos sejam parecidos para que os mesmos mecanismos de ação de nossos corpos sejam acionados. A composição dos mecanismos de ação ou motores consiste em ligações entre os neurônios, as sinapses³⁹, que se estabelecem entre os nervos sensitivos e os nervos motores, passando pelo sistema nervoso central. O circuito percorrido pelos movimentos gerados pelos estímulos sensoriais e as respostas musculares, se forem executados repetidamente e de forma semelhante pelo organismo, consolida-se em mecanismo motor. As sinapses tendem a tornar-se estáveis ou “permanentes”. E assim, está formado o mecanismo de ação. A ciência atual corrobora este entendimento:

O armazenamento de informações é o processo chamado de memória, e é, também, uma função executada pelas sinapses. [...] Depois de os sinais sensoriais passarem diversas vezes através das sinapses, estas se tornam tão facilitadas que os sinais gerados pelo próprio sistema nervoso central podem também induzir a transmissão de impulsos através das mesmas sequências de sinapses, mesmo na ausência da aferência sensorial. Isto dá ao indivíduo a percepção de estar experimentando as sensações originais, embora estas percepções sejam apenas memórias das sensações. (GUYTON; HALL, 2006, p. 557)

A citação acima confirma a informação de que sinapses utilizadas com frequência consolidam-se (isto, é, tornam-se facilitadas segundo os autores). Elas atingem determinados graus de fixação das impressões sensoriais que podem, inclusive, provocar no organismo reações que se assemelham aos estímulos sensoriais reais. Exemplos reais de situações que se coadunam com esta explicação encontramos quando salivamos ao evocar a imagem-lembrança da sensação de acidez de uma fruta; é natural que comecemos a salivar diante de tal lembrança. Tendemos, também, a nos retrair diante da lembrança de um acidente sofrido, como se estivéssemos na iminência de sermos atingidos. Em ambos os casos, a lembrança de

³⁹ Cf. GUYTON; HALL. *Tratado de fisiologia médica*. p. 559: “As sinapses químicas possuem uma característica extremamente importante, a qual as torna altamente adequadas para transmitir a maioria dos sinais do sistema nervoso: essas estruturas sempre transmitem os sinais em uma direção, ou seja, a partir do neurônio que secreta o neurotransmissor, chamado neurônio pré-sináptico, para o neurônio no qual o neurotransmissor age, o neurônio pós-sináptico. Este é o princípio da condução unidirecional que ocorre nas sinapses químicas [...]”

experiências passadas acionou os mecanismos motores apropriados. No primeiro caso, nervos eferentes agiram sobre as glândulas salivares provocando a secreção de saliva; no segundo caso, mecanismos motores agiram sobre os músculos do corpo preparando-os para suplantar a ameaça física meramente lembrada. Em *Matéria e memória*, Bergson já nos oferecia um valioso exemplo deste fenômeno em relação à audição e à compreensão da linguagem:

Compreende-se, por um lado, que a imagem auditiva rememorada ponha em movimento os mesmos elementos nervosos que a percepção primária, e que a lembrança se transforma assim gradualmente em percepção. E, compreende-se também, por outro lado, que a faculdade de rememorar sons complexos, como as palavras, possa interessar outras partes da substância nervosa, ao contrário da faculdade de percebê-los: [...] os centros onde nascem as sensações elementares podem ser acionados, de certo modo, por dois lados diferentes, pela frente e por trás. Pela frente eles recebem as impressões dos órgãos dos sentidos e, conseqüentemente, de um objeto real; por trás, eles sofrem, de intermediário em intermediário, a influência de um objeto virtual. Os centros de imagens, se existem, só podem ser os órgãos simétricos dos órgãos dos sentidos em relação aos centros sensoriais. Eles não são depositários das lembranças puras, ou seja, dos objetos virtuais, assim como os órgãos dos sentidos não são depositários dos objetos reais. (BERGSON, 2010a, p. 151)

Prosseguindo, ainda, com a afirmação de que a memória pode acionar mecanismos de ação,

O progresso pelo qual a imagem virtual [imagem não real ou de natureza mental: grifo nosso.] se realiza não é senão a série de etapas pelas quais essa imagem chega a obter do corpo procedimentos úteis. A excitação desses centros sensoriais é a última dessas etapas; é o prelúdio de uma reação motora, o começo de uma ação no espaço. Em outras palavras, a imagem virtual evolui em direção à sensação virtual, e a sensação virtual em direção ao movimento real: esse movimento, ao se realizar, realiza ao mesmo tempo a sensação da qual ele seria o prolongamento natural e a imagem que quis se incorporar à sensação. (BERGSON, 2010a, p. 153)

Observamos, assim, que as sensações permitem ao corpo a elaboração de respostas motoras possíveis. Junto a isso, as impressões deixadas por essas sensações no sistema nervoso constituem-se em memórias. Essas memórias são as referências para a orientação das atividades futuras. A própria definição de percepção adotada neste estudo já estabelece que há relação entre as sensações e as respostas corporais. Que as lembranças se insinuam na percepção já vimos. E, o que nos é apresentado na citação acima é o caminho pelo qual uma lembrança, que é mera virtualidade, é capaz de atuar sobre o corpo com a mesma potencialidade de provocar ação tal qual a sensação. Esse sentido encontra-se expresso em “O progresso pelo qual a imagem virtual se realiza não é senão a série de etapas pelas quais essa imagem chega a obter do corpo procedimentos úteis.” O termo “imagem virtual” indica a imagem-lembrança que é evocada pela mente dentre as inúmeras memórias que compõem a vivência individual. Portanto, o texto bergsoniano, retrata o fenômeno explicado por Guyton & Hall na citação científica apresentada acima. Repetimos que se trata de imagens mentais

que são capazes de provocar reações orgânicas físicas ou hormonais como se o corpo tivesse recebido estímulos sensoriais externos. Do que foi exposto, fica evidenciada a existência de duas modalidades de memória no corpo humano. Uma constituída por centros que coordenam as atividades motoras e outra formada pelas impressões sensoriais conversíveis em imagens-lembrança. Mecanismos motores e imagens-lembrança constituem formas pelas quais o passado persiste em nossos corpos. É o que encontramos sintetizado abaixo:

[...] o passado parece efetivamente armazenar-se, [...], sob essas duas formas extremas, de um lado os mecanismos motores que o utilizam, de outro as imagens-lembranças pessoais que desenham todos os acontecimentos dele com seu contorno, sua cor e seu lugar no tempo. Dessas duas memórias, a primeira é verdadeiramente orientada no sentido da natureza; a segunda, entregue a si mesma, iria antes em sentido contrário. A primeira, conquistada por esforço, permanece sob a dependência de nossa vontade; a segunda, completamente espontânea, é tanto volúvel em reproduzir quanto fiel em conservar. O único serviço regular e certo que a segunda pode prestar à primeira é mostrar-lhe as imagens daquilo que precedeu ou seguiu situações análogas à situação presente, a fim de esclarecer sua escolha: nisto consiste a associação de ideias. (BERGSON, 2010a, p. 97-98)

6.4.1 Distinção entre as memórias

Vimos acima que dispomos de duas modalidades distintas de memória: uma voltada para as atividades sensório-motoras e outra voltada para as imagens e que constituem nossas histórias de vida. Ambas mantêm relação estreita com a percepção. Atuam de forma decisiva sobre toda a etapa do processo perceptivo.

O lado prático da vida mostra-nos a eficácia de ambos os tipos de memória. Se adquirimos destreza em nossos movimentos corporais, isso é devido ao aprimoramento de nossos mecanismos motores. Se temos visão clara daquilo que ocorre ao nosso redor, ela é possibilitada pelas imagens-lembranças que se inserem na percepção, permitindo-nos “ver” de forma mais nítida e, ao mesmo tempo, reconhecer as informações sensoriais.

Os mecanismos motores citados no fragmento acima são modos pelos quais o corpo reage fisicamente aos estímulos recebidos do exterior e também modos de ação pelos quais desempenhamos nossas atividades seguindo padrões de ações bem determinados. As formas como agimos regularmente somente são possíveis após termos aprimorado nossos modos de agir. Trata-se de aprendizados que construímos gradualmente, etapa por etapa, até que nossas atividades sejam desempenhadas com o grau de eficácia suficiente aos nossos propósitos. O alcance do ponto aceitável de destreza representa o ápice de nossos esforços de

aperfeiçoamento. Os movimentos executados passo a passo, se forem repetidos, acabam por se automatizar. A automatização já é a indicação de que nosso sistema sensorio-motor se consolidou em uma espécie de memória. É essa memória que recebe a designação de mecanismo motor ou mecanismo de ação. A vantagem que ela oferece para a atividade humana encontra-se na possibilidade de reação física mais rápida e eficiente diante das exigências da resposta comportamental adequada. O tipo de movimento a ser desempenhado encontra-se previamente inscrito nos mecanismos de ação.

Quanto à outra modalidade de memória, é por ela que acumulamos informações pelas quais retratamos as histórias de nossas vidas. Elas constituem impressões baseadas em imagens. Conseguimos recuperar lembranças de épocas tão remotas quanto as de nossa infância. Este fato demonstra que as imagens-lembrança evocadas utilmente por nossas percepções são parte de um conjunto mais amplo que representa a totalidade de nossa memória. Esta memória conversível em imagens permite-nos acessar os fatos por nós vivenciados no tempo e no espaço. Elas são formadas em decorrência das impressões sensoriais diversas que, associadas à dinâmica das percepções conscientes e subconscientes, deixam suas marcas sucessivas na mente. Assim, “a imensa maioria de nossas lembranças tem por objeto os acontecimentos e detalhes de nossa vida, cuja essência é ter uma data e, conseqüentemente, não se reproduzir jamais.” (BERGSON, 2010a, p. 90) Portanto, a característica principal desta modalidade de memória é manter-se intacta em relação à sua impressão na mente. E, por isso, ela tem a possibilidade de ser acessada em sua “originalidade”. Sabemos, também, que o acesso a elas não depende somente da vontade do indivíduo. Há fatores alheios à nossa vontade ou deliberação que interfere no acesso a essas memórias. Isso nos informa que a memória, embora teoricamente acessível em sua totalidade, não possui um canal direto que nos permite acessar os dados desejados como se vasculhássemos um arquivo organizado. Devido a esta característica própria da memória das vivências, Bergson denomina o acesso a elas de lembranças espontâneas. Tal denominação revela o caráter fluído e aleatório pelo qual lembramos de experiências anteriores.

[...] o registro, pela memória, de fatos e imagens únicos em seu gênero se processa em todos os momentos da duração. Mas como as lembranças *aprendidas* [mecanismos motores, grifo nosso] são mais úteis repara-se mais nelas. E como a aquisição dessas lembranças pela repetição do mesmo esforço assemelha-se ao processo já conhecido do hábito tende-se a colocar esse tipo de lembrança em primeiro plano, a erigi-lo em modelo de lembrança, e a ver na lembrança espontânea apenas esse fenômeno em estado nascente [...] Mas como não reconhecer que a diferença é radical entre o que deve se constituir pela repetição e o que, por essência, não pode se repetir? A lembrança espontânea é imediatamente perfeita; o tempo não poderá acrescentar nada à sua imagem sem desnaturá-la; ela conservará para a memória seu lugar e sua data. Ao contrário, a lembrança aprendida sairá do tempo à

medida que a lição for melhor sabida; tornar-se-á cada vez mais impessoal, cada vez mais estranha à nossa vida passada. (BERGSON, 2010a, p. 90-91)

O trecho acima destaca a diferença entre a memória dedicada à formação de mecanismos de ação e a memória que constitui a história de nossas vidas. A primeira, embora se desenvolva no tempo pela repetição de movimentos semelhantes, adquire a autonomia que se evidencia na formação de automatismos ou hábitos adquiridos. Estes perdem o caráter temporal: todo o esforço histórico pelo qual aprendemos e aperfeiçoamos nossos movimentos corporais, não precisam ser evocados uma vez que o mecanismo motor apropriado tenha sido consolidado. Devemos lembrar que houve um momento de nossas vidas em que não sabíamos executar determinado movimento. Mas, uma vez tendo-o aprendido, nossa mente não exige que busquemos na memória a lembrança de todas as etapas do aprendizado, quando desejamos executá-lo. É isso que está sendo apresentado acima quando vemos que “[...], a lembrança aprendida sairá do tempo à medida que a lição for melhor sabida; tornar-se-á cada vez mais impessoal, [...]”. O mecanismo motor autonomiza-se no sentido de que as diversas etapas de um movimento não são trazidas à consciência para sua execução. Acresce-se a isso que até mesmo as diversas repetições dos movimentos que ensejaram a sua criação não precisam ser lembradas para que sua ação se efetive, quando solicitada. Um fator complementar que deve ser acrescentado é que um mecanismo motor, uma vez constituído, pode ser aperfeiçoado ou ajustado às variações ou às novas exigências da realidade. Contrariamente, a lembrança espontânea é inalterável. Trata-se da evocação de uma impressão singular que surgiu em um momento e em um lugar único. Ela não se apresenta na forma de movimentos corporais, mas na forma de imagens. São as imagens-lembrança. Elas são evocadas durante a excitação perceptiva pelos estímulos sensoriais que lhe são afins ou pelas atividades mentais que as exijam. Essa evocação ocorre durante nosso estado de vigília ou de consciência para atender a demandas determinadas. E, por outro lado, elas surgem em decorrência de movimentos mentais não intencionais na imaginação espontânea, no devaneio e no sonho. É pelas imagens-lembrança que identificamos os objetos que fazem parte de nosso foco perceptivo. As imagens-lembranças evocadas pela percepção originam-se das memórias que se encontram mais atuais e, também, mais relacionadas com a percepção atual. A atualidade de uma lembrança independe do tempo em que a memória correspondente se formou e sim da relação com a circunstância e a frequência com que é evocada como lembrança. Devemos, portanto, considerar dois fatores: (a) as lembranças espontâneas são singulares; isso deve-se ao fato de sua natureza ser temporal, ou sequencial: e, (b) as circunstâncias nas quais a memória é trazida à atualidade por demanda da percepção. Pois,

pela lembrança, somos capazes de construir boa parte da história de nossas vivências. Mas, nem sempre recuperamos prontamente uma memória. Por isso, como visto acima, não temos acesso direcionado de forma garantida à memória desejada, donde constatamos a existência das lembranças espontâneas. Essa espontaneidade cede espaço, por outro lado, às demandas da exterioridade e da própria interioridade. As excitações sensíveis despertam as lembranças que lhe são afins, atraindo para a percepção as imagens-lembrança que lhe são mais adequadas. Esse processo que envolve a memória por imagens e a percepção fornece-nos a conexão entre a vivência individual e o ato perceptivo. Encontramos, então, uma aproximação entre a imagem e a ação, se considerarmos que a percepção envolve a possibilidade da ação que lhe corresponda. Por definição, a lembrança espontânea não está necessariamente atrelada à percepção. Ela aflora à consciência independentemente de sua conexão perceptiva. Uma determinada lembrança pode aparecer na consciência, dirigindo nossa atenção para uma memória em particular. Nesse caso, nossa percepção pode ser influenciada para algum aspecto em especial da realidade. Mas isso não se impõe para a totalidade das lembranças espontâneas. Muitas delas adquirem vida nos devaneios e nos sonhos, passando longe da vinculação com os estímulos externos que nos conectam à exterioridade.

6.5 Percepção: realidade e virtualidade

Percepção é ato e processo. Ela ocorre, na atualidade, momento que cronologicamente corresponde ao tempo presente. É em relação à realidade que ela nos coloca em intercâmbio. As ações corporais desenrolam-se no presente por meio da capacidade perceptiva de que nossos corpos são dotados. Há, portanto, uma relação estreita entre a percepção e a realidade. Sabemos que a realidade é fluída. Nada se repete devido simplesmente ao fato de que a realidade está em duração. Em outros termos, o que é agora não é mais o que foi antes e não será o mesmo depois. Duração, transformação, devir e movimento são termos que expressam a natureza da realidade. Esses atributos do real evidenciam-se na constatação que podemos fazer quando adquirimos a consciência de que “o tempo não volta atrás”. Tudo muda, tudo se transforma, tudo nasce ou surge, tudo envelhece, tudo se acaba um dia. Sob esta perspectiva, a ontologia e a metafísica não estão compreendidas no campo do real. E, mesmo na fatalidade que envolve esta realidade que nos escapa a todo instante, conduzimos a vida sob uma visão ontológica e metafísica. Lidamos com a realidade movente em termos de “isto é isto” e “aquilo é aquilo”. Sentimos, pensamos e agimos em relação ao mundo como se a realidade fosse concreta e acabada: fonte de todas as certezas. Procedemos metafisicamente em relação

ao mundo como se nele encontrássemos seres ontologicamente determinados. Esta é a base de nossa relação efetiva com o mundo. E como é possível isso se a realidade é fluída? A resposta a esta pergunta encontra-se no que foi apresentado acima sob a questão da memória. A memória é o ponto de apoio sobre o qual se assenta boa parte de nossas determinações mentais. Os contatos físicos com o mundo em movimento condicionam a formação de mecanismos de ação que orientam os movimentos de nossos corpos às exigências de movimento interpostas por nossas relações com o mundo exterior e com nossas deliberações. As imagens que compõem nossas histórias de vida nos fornecem as imagens-lembranças que nos permitem reconhecer como iguais situações meramente parecidas. Isto nos confere a possibilidade de reconhecimento da realidade e a conseqüente tomada de decisões e a efetuação das ações requeridas pelas circunstâncias. Devemos, portanto, nos ater ao fato de que as memórias, sejam elas motoras ou de imagens são impressões do passado que permanecem em nossos corpos. Em si, elas não são da ordem do real; pois como vimos, o real é o que acontece de forma continuada, sem fixar-se como elementos concretos. As memórias e as possibilidades de ação que elas ensejam são da ordem da virtualidade. Portanto, virtualidade expressa tudo aquilo de que nossa mente seja capaz de conceber e que não possuem, portanto, os atributos próprios da realidade. Especificamente, nossas atividades racionais, imaginativas, volitivas e sentimentais são faculdades que operam no campo virtual das atividades psíquicas. A percepção é a faculdade que estabelece a conexão entre o campo da virtualidade e o campo da realidade. Se considerarmos o fato de que a realidade é cronologicamente o tempo presente; devemos situar o passado e o futuro no campo da virtualidade. O corpo vivo e sua capacidade perceptiva constituem-se como a interface entre os dois campos. Nessa relação, a memória é o fator primordial para a eficácia da adaptação do homem ao mundo. As experiências passadas conformam-se em mecanismos de ação e em imagens-lembrança, permitindo ao indivíduo reconhecer e agir da forma mais adequada possível às exigências da exterioridade. Nesse sentido, o passado situa-se como base cognitiva e como princípio de ação do corpo. O como agir que reveste as ações desempenhadas vem acompanhado da determinação do fim desejado. Mais uma vez, é a virtualidade presente na conformidade a fins da ação que produz as tendências que estão na base da ação.

O passado que compõe a memória e o futuro que constitui nossas expectativas são virtualidades: encontram-se em nossas mentes. A característica que os diferencia da realidade é a estabilidade. É a estabilidade encontrada na virtualidade, que nos proporciona a condição de pensar com elementos operacionais determinados, que nos permitem estabelecer relações coerentes, lógicas ou matemáticas. Essas operações recaem sobre os elementos da natureza e,

mesmo, sobre nossas afecções, como se todos eles fossem estáveis. Portanto, a possibilidade de conhecimento (reconhecimento) das realidades interna e externa depende da virtualidade. A realidade nos oferece movimentos apreensíveis pelos órgãos sensoriais, quando se trata da percepção do mundo exterior; e, as afecções emotivas nos informam dos estados psicológicos, quando se trata de nossa vivência interior. Mentalmente construímos um mundo metafísico no qual temos condição de criar a ontologia necessária tanto ao reconhecimento quanto à ação.

6.6 Mecanismo de ação e generalização

A imagem-lembrança que se insere na percepção propiciando o reconhecimento da realidade é evocada pela imagem-percepção. Esta, como vimos, no Capítulo 1, Primeira Parte desta tese, se confunde com o próprio objeto percebido. Buscamos, aqui, mostrar que o reconhecimento por imagens ocorre por meio semelhante ao que se dá na constituição dos mecanismos de ação.

Na subseção anterior foi apresentado o processo de reconhecimento por imagens pelo qual a imagem-percepção atual evoca imagens-lembrança correlatas que são selecionadas das vivências individuais. A atualidade dessas lembranças foi apresentada como fator relevante no processo de evocação de imagens a partir da memória. Ao lado disso, sabemos que, não raro, nos deparamos com a dificuldade de lembrarmos de algo que temos a certeza de ter vivenciado. A lembrança espontânea pode, por acaso, nos trazer o fio condutor que possibilitaria a evocação dos fragmentos de memória cuja imagem-lembrança correlata corresponde ao ato perceptivo. Isso mostra que o reconhecimento por imagem que se mostra aparentemente simples e imediato é na verdade mais complexo do que supomos. Devemos, contudo, afirmar que as imagens-sensoriais ou imagens-percepção aparecem na consciência como se já fossem conhecidas. Não temos dúvida de que somos capazes de identificar os objetos, nem que seja por sua classificação por gêneros. Se não sabemos dizer o que é exatamente algo, referimo-nos ao mesmo de forma genérica. Dizemos que um objeto se assemelha a algo de determinado gênero. Há, em vista disso, algo no reconhecimento por imagens que lhe confere uma dinâmica que nos permite afirmar, em certo sentido, sobre sua “imediatidade”, isto é, o reconhecimento rápido. A vivência tem sua importância pela riqueza de múltiplas imagens particulares que podem ser organizadas de forma escalonada em nossas reconstruções retrospectivas. Mas, a vida prática exige uma dinâmica de ação que impõe a necessidade de respostas que sejam produzidas com brevidade. Essa imediatidade do reconhecimento das imagens nos indica que há na mente algo assemelhado aos mecanismos

de ação que estão prontos a participar do ato perceptivo. Se no campo dos movimentos corporais dispomos dos mecanismos motores; no campo do reconhecimento das imagens ou dos objetos, encontramos as lembranças gerais, ou imagem geral, a que denominamos cotidianamente pelo termo ideias gerais. Assim, “Essa ideia de generalidade não era, na origem, senão nossa consciência de uma identidade de atitude numa diversidade de situações; era o próprio hábito remontando da esfera dos movimentos à dos pensamentos.” (BERGSON, 2010a, p. 188) Em vista disso, da mesma forma que o sistema nervoso organiza mecanismos de ação voltados para a movimentação do corpo, a mente opera de forma semelhante ao engendrar imagens gerais para o reconhecimento imagético do objeto. Trata-se, neste último caso, das generalizações. Elas constituem-se pela repetição de imagens semelhantes recolhidas ao longo das reiteradas percepções. É a ideia geral ou generalização que faz a função de parâmetro pelo qual as imagens-percepção ou imagens dos objetos sejam reconhecidas, antes mesmo de que estas últimas venham a ser incluídas na sequência temporal de nossas lembranças. Por isso, reiteramos que, se por um lado, a capacidade motriz do corpo se dinamiza pelos mecanismos motores da percepção; por outro lado, a capacidade de reconhecimento por imagem dinamiza-se pela interveniência da imagem geral. Ambas as memórias consideradas, os mecanismos de ação e as imagens (geral e/ou lembrança), formam-se continuamente ao longo das experiências de vida. Ao longo do tempo em que o ato perceptivo nos coloca em contato com o objeto percebido por meio de nossas ações possíveis e atuais, a duração de nosso contato com o mundo vai formando imagens cada vez mais precisas, mais detalhadas do objeto com os quais lidamos. Há, portanto, complementaridade dos dois tipos de memória. Diante de situações semelhantes, a memória voltada para a ação fica cada vez mais iluminada pela memória composta por imagens⁴⁰.

Um mecanismo motor atua efetivamente do mesmo modo diante de situações semelhantes, como foi dito acima; e, uma ideia geral ou uma imagem-lembrança insere-se na percepção diante de objetos igualmente semelhantes. Se houve esforço mental e muscular para a formação de cada um dos mecanismos de ação de que nosso corpo dispõe; há também esforço, comparativamente para as atividades mentais. Para a formação da ideia geral ou generalização, para a constituição de uma ideia geral requer-se o trabalho da abstração e da imaginação (esta será estudada em capítulo próprio mais adiante). A ideia geral apresenta-se como um atalho para o entendimento da realidade. Ela diferencia-se da imagem-lembrança

⁴⁰ Cf. tópico 1.6 (Ideias claras e definidas) desta tese.

por encontrar-se despojada do peso da riqueza de detalhes e dos fatores relativos ao espaço e ao tempo. Por isso,

A priori, com efeito, parece claro que a distinção nítida dos objetos individuais seja um luxo da percepção, do mesmo modo que a representação clara das ideias gerais é um refinamento da inteligência. A concepção perfeita dos gêneros é certamente característica do pensamento humano; exige esforço de reflexão, pelo qual apagamos de uma representação as particularidades de tempo e lugar. (BERGSON, 2010a, p. 185)

Haveria, portanto, excesso de atividade mental para o reconhecimento por imagens, caso o reconhecimento dependesse exclusivamente das imagens-lembrança. Sabemos que os objetos da realidade se apresentam de forma única. Haveria, portanto, uma infinidade de unidades particulares a serem distinguidas na exterioridade e em nossas memórias efetivas. O que seria visto primeiramente pelo indivíduo ao entrar em contato com a multiplicidade de coisas? Parece-nos provável que os primeiros contatos com a realidade devem ter nos fornecido visões confusas de múltiplos objetos particulares. Mas, não seria factível que nossa mente operasse somente por informações particulares ou singulares. A diversidade e a multiplicidade de dados a serem pensados seriam infinitos. Isso inviabilizaria o fluxo normal das atividades mentais. Esse problema foi posto por Bergson, na forma de questionamento sobre o quando começamos a generalizar. E, como veremos abaixo, devido à complexidade de nossa capacidade mental, não temos condição de afirmar algo sobre a precedência entre o poder de generalizar e o de individualizar as imagens-percepção. Sobre isso, vejamos o trecho abaixo:

Mas a reflexão sobre essas particularidades, reflexão sem a qual a individualidade dos objetos nos escaparia, supõe uma faculdade de observar as diferenças, e por isso mesmo uma memória das imagens, que é certamente o privilégio do homem e dos animais superiores. Parece portanto que não começamos nem pela percepção do indivíduo nem pela concepção de gênero, mas por um conhecimento intermediário, por um sentimento confuso de qualidade marcante ou de semelhança: este sentimento, igualmente afastado da generalidade plenamente concebida e da individualidade claramente percebida, as engendra, uma e outra, por meio de dissociação. A análise reflexiva o depura em ideia geral; a memória discriminativa o solidifica em percepção individual. (BERGSON, 2010a, p. 185-186)

Assim, Bergson considera que as duas formas de “enxergar” os objetos do mundo encontram-se mescladas. Decorre disso que ao mesmo tempo em que estamos discriminando as individualidades, estamos também preparando a generalização. Pois, enquanto reconhecemos as particularidades, estamos reforçando a generalização. Mas, o que nos interessa destacar é o papel desempenhado pela ideia geral como “mecanismo mental” que facilita a discriminação das particularidades.

Enfim, do que foi apresentado até este ponto sobre as duas modalidades de memória (mecanismos de ação e imagens-lembrança/ideias gerais), concluímos que ambas são de naturezas diferentes. Elas atuam concomitantemente na relação do indivíduo com o mundo exterior. Suas ações são complementares. Pois, enquanto os mecanismos de ação nos propiciam a capacidade de movimentar o corpo de forma adequada, as imagens nos fornecem condição de identificar com a precisão requerida o objeto sobre o qual vamos atuar, podendo, inclusive, este objeto ser o nosso próprio corpo. A familiaridade com que lidamos com as coisas e fatos cotidianos que orientam nossos modos de agir ilumina-se com a luz do entendimento acesa pelas imagens sejam elas as imagens-lembrança ou as ideias gerais.

As distinções apresentadas, nos dois tópicos acima, nos apontam duas modalidades de consciência pelas quais a percepção se efetua. Quando nos referimos à realidade e à virtualidade ficou esclarecido que a percepção ocorre no momento atual. E é nesse momento que encontramos a confluência da virtualidade, seja representada pelo passado (memória) ou, pelo futuro (expectativas, vontades, tendências, conformidades a fins etc.). O foco de atenção, pelo qual a consciência orienta-se, pode estar localizado em dois campos diversos: a realidade e a virtualidade. Não devemos perder de vista que tudo quanto foi apresentado até este ponto constitui a descrição da fase evolutiva da vida concretizada no ser humano. Os mecanismos de ação, assim como a formação das ideias gerais constituem fases avançadas dos desenvolvimentos da psicomotricidade e das atividades mentais. São esses fatores, entre outros, que nos induzem a afirmar nossa posição especial entre as diversas espécies de seres vivos. Os mecanismos de ação e os mecanismos mentais, representados pela recuperação de imagens (lembrança ou geral), atuam conjuntamente para a realização ou efetivação de atos e objetos. Entre estes últimos citamos as atividades e realizações relacionadas à produção e à criação artística. Não há sentimento estético e criação artística sem o devido jogo de imagens e sem a capacidade de ação para a concretização daquilo que foi concebido na imaginação. Aqui não esgotamos o estudo da percepção. Damos continuidade a este estudo, acrescentando alguns aspectos igualmente importantes sobre o processo perceptivo, a seguir.

7 INTUIÇÃO E INTELIGÊNCIA

Estes dois conceitos nos introduzem alguns aspectos da criatividade humana que almejamos em nosso estudo da criação artística. Em vista disso, tratamos, neste capítulo, de duas modalidades pelas quais a percepção volta-se para a realidade, de forma consciente. Deixamos de lado as percepções que se realizam no campo da inconsciência tais como as respostas puramente sensíveis do organismo que não evoluem para sensações, as funções vegetativas e os atos reflexos. Sabemos, de antemão, que há momentos da vida em que nossas mentes se voltam para os fatos exteriores e, mesmo, para os fatos interiores, nossos afetos, de forma que perdemos a noção do tempo e do lugar em que nos encontramos. Esta é uma das formas de percepção que consideraremos. Contrariamente a este estado mental, exploramos o nosso entorno e procuramos fixar na mente detalhes diversos daquilo que testemunhamos. Neste último caso, procuramos entender, identificar e relacionar as coisas e objetos entre si e compará-los com atributos pelos quais os qualificamos. Portanto, o que está sendo posto em pauta, neste capítulo, é o tipo de relação que nossa consciência estabelece com os mundos exterior e interior: se ela se deixa absorver totalmente pelo objeto da percepção; ou se nela deixamos intervir determinações de tempo e espaço.

Para explicitar estas duas modalidades de consciência e de percepção, introduziremos os conceitos de intuição e de inteligência. Deveremos demonstrar que o que diferencia uma de outra é forma como a proximidade ou o distanciamento da realidade são levadas em consideração. Sob esta perspectiva, veremos que a relação que estabelecemos com a duração é o pano de fundo que diferencia uma modalidade de percepção da outra. E é nosso propósito evidenciar que ambas não se apresentam como formas de atuar que estão em oposição, mas são de naturezas diferentes. Cada uma tem sua função precisa e pode operar simultaneamente, com intensidades diferente, cada uma oferecendo à mente a contribuição necessária às circunstâncias consideradas. Ao mesmo tempo, lembramos que devemos considerar o papel desempenhado pela percepção no escopo das exigências vitais. Perceber e viver estão intimamente relacionados. Donde, por mais distante que o objeto da percepção esteja do atendimento das necessidades vitais primárias, é em razão da evolução da própria vida que a virtualidade surge como poder aperfeiçoador de nossas capacidades de exploração do real (mundos natural e cultural). Por isso, esclarecemos que entre a intuição e a inteligência não há diferença de graus da compreensão do mundo e que elas manifestam abordagens distintas que empreendemos com a interioridade e com a exterioridade. Devemos lembrar que a intuição e

a inteligência com as demais capacidades verificadas no ser humano são fruto do longo processo evolutivo vital do qual a espécie humana surgiu.

7.1 Intuição

Intuição é um termo de uso corrente na linguagem atual. Apresenta significados diversos que variam desde a indicação da praticidade com que lidamos com aparelhos de tecnologia moderna até a referência às crenças em premonições, isto é, a capacidade de antever acontecimentos a partir de algum meio de adivinhação. É corrente o uso desse termo nos meios de comunicação para expressar a facilidade com que o consumidor pode familiarizar-se com um novo equipamento ou dispositivo. Fala-se em manuseio intuitivo no sentido de que o usuário dessa “novidade” não precisa recorrer a manuais de instrução para fazer uso do produto recém-lançado no mercado consumidor. Quanto ao outro sentido conferido ao termo intuição, encontramos significados que nos remetem às crenças exotéricas. Refere-se normalmente à atribuição do sexto sentido ao ser humano. Sob este entendimento, compreende-se a capacidade do homem de ver o que não é visível para seus pares e mesmo de fazer predições de fatos que supostamente ocorrerão. Distanciando-se destes dois sentidos, o conceito de intuição que adotamos em nosso trabalho é aquele apresentado por Henri Bergson em suas obras. Veremos que intuição significa para este filósofo uma forma específica de relação consciente que o homem estabelece com a vida. Por “vida” queremos expressar a dinâmica pela qual ele lida com a exterioridade e com seus afetos.

Nos capítulos anteriores analisamos a percepção em suas formas pura e efetiva. Algumas considerações sobre a relação da mente com a coisa percebida foram tecidas. Mas, não nos voltamos para a proximidade e a distância que se interpõem entre a mente e a coisa. Ao nos referirmos à percepção efetiva não tocamos precisamente no aspecto que envolve diretamente o quanto a virtualidade incide sobre seu envolvimento com a realidade. Por isso, desenvolveremos um estudo que nos coloca em condição de entender a tomada de consciência sobre as realidades internas e externas ao corpo. Propomo-nos, portanto, apresentar o conceito básico de intuição presente na obra *Introduction à la métaphysique (Introdução à metafísica)*, de Henri Bergson. Logo em seguida, damos continuidade à compreensão deste conceito, tendo como ponto de partida o contato mais simples que estabelecemos com o mundo real: a sensibilidade.

7.1.1 Sobre o conceito de intuição na filosofia de Bergson

Intuição é um conceito que indica uma das formas como a mente conscientemente dirige-se ao objeto de sua abrangência. Especificamente falando, a relação intuitiva que se estabelece entre mente e objeto é semelhante ao contato imediato. Por “contato imediato” entendemos a forma de relação na qual não encontramos qualquer parâmetro pelo qual a mente estabelece remissões e relações que extrapolam o próprio ato perceptivo. Seria o estado mental pelo qual, teoricamente, consciência e objeto encontram-se unidos por uma conexão na qual ambos se tornam uma unidade inseparável. A percepção do objeto é integral ou assume atributos que expressem a condição pela qual a consciência envolve o objeto e, ao mesmo tempo, ela é envolvida por este último. Quando nos referimos acima à ausência de interveniência de fatores que não fazem parte da percepção pura, dizemos que a memória e, conseqüentemente, as operações virtuais lógicas e o entendimento não se inserem, não intervêm no ato intuitivo. Nesse sentido, estamos falando de uma forma de relação mente/objeto na qual ambos os membros estão imbricados. Há absorção total de um sobre o outro. O texto abaixo ilustra bem as duas formas de apreensão perceptiva.

Seja, por exemplo, o movimento de um objeto no espaço. Percebo-o diferentemente segundo o ponto de vista, móvel ou imóvel, de onde o vejo. Eu o percebo diferentemente, segundo o sistema de eixos ou de pontos de referência aos quais me oriento, quer dizer, segundo os símbolos pelos quais o traduzo. E o chamo relativo por estas duas razões: em um caso como no outro, coloco-me por fora do objeto. Quando falo de um movimento absoluto, é que atribuo ao móvel um interior e algo como estados de alma. E, também, simpatizo com esses estados e me insiro neles por um esforço de imaginação. [...] E o que experimentarei não dependerá nem do ponto de vista que poderei adotar sobre o objeto, desde que estarei dentro do objeto, nem de símbolos pelos quais eu poderia traduzi-los, porque eu teria renunciado à toda e qualquer tradução para possuir o original. Logo, o movimento não será apreendido de fora e, de alguma forma, a partir de mim, mas de dentro, nele, em si. Apreenderia o absoluto.⁴¹ (BERGSON, 2013, p. 2)

Há dois campos nos quais a percepção intuitiva ocorre: na exterioridade e na interioridade. A intuição da exterioridade recai sobre objetos e fatos da realidade (mundos natural e cultural); a intuição interna recai sobre as afecções, sejam estas as emoções que acompanham as excitações de origem externa (sensações) ou interna (a fluidez dos sentimentos). Sobre estas duas formas de conhecer o mundo, assim se expressou Bergson:

Se compararmos entre si as definições da metafísica e as concepções de absoluto, perceberemos que os filósofos estão de acordo, a despeito de suas divergências aparentes, a distinguir duas maneiras profundamente diferentes de conhecer uma

⁴¹ BERGSON, Henri. *Introduction à la métaphysique*. 2e édition. Paris: PUF, 2013. ISBN 978-2-13-02771-5 ISSN 0291-0489

coisa. A primeira implica que giremos em torno desta coisa; a segunda, que entremos nela. A primeira depende do ponto de vista onde nos colocamos e dos símbolos pelos quais nos expressamos. A segunda não se prende a nenhum ponto de vista e não se apoia em nenhum símbolo. Do primeiro conhecimento diremos que alcança o relativo; do segundo, lá onde ele é possível, que atinge o absoluto. (BERGSON, 2013, p. 1-2)

A partir da noção de conhecimentos relativo e absoluto, somos conduzidos às duas formas distintas de percepção: uma que é parcial e depende de referenciais e outra, que pretendemos que seja total ou integral. O conhecimento relativo, apresentado na citação, pertence ao campo de percepção que aqui denominamos inteligente. Ele opera a partir da percepção fragmentada ou em perspectiva do objeto. O conhecimento absoluto, por sua vez, corresponde ao campo da percepção intuitiva. É a apreensão total do objeto.

Quando tomamos como referência o estado mental pelo qual encontramos-nos atentos à vida, notamos que, em determinados momentos, dirigimos nossos focos de atenção para elementos diversos; ou, também, detemo-nos em determinados objetos da percepção. “Varremos” ou exploramos, com nossos sentidos, o ambiente em torno de nós. Similarmente, perscrutamos nosso interior e vemos desfilar o fluir de nossas atividades mentais: sentimentos, imagens, expectativas, vontades, em suma, pensamentos em geral. Em outros momentos, aleatoriamente ou deliberadamente concentramos nossa atenção sobre um objeto. Ao saltar o foco perceptivo de elemento para elemento da realidade, a nossa consciência não se detém no aprofundamento de detalhes dos objetos percebidos. Ela contenta-se em apreender parcelas ou fragmentos da realidade que sejam suficientes para a construção de um quadro geral dessa mesma realidade. Portanto, tanto em relação às realidades internas e externas, a consciência encontra-se em movimento, detendo-se ou transitando de objeto para objeto em uma dinâmica interminável. Quando, por outro lado, a consciência concentra-se sobre um único objeto, abandonando todas as disposições de circunstâncias (tempo e lugar), estamos diante da apreensão do absoluto. Neste momento, está ocorrendo a percepção intuitiva. A mente apreende o objeto, ao mesmo tempo em que o objeto apreende a consciência. Não há qualquer intermediação para o conhecimento. Quaisquer símbolos ou relações são abolidos. Teoricamente, estamos diante da consciência imediata do objeto. Expressamo-nos em termos de que “a consciência imediata do objeto” é sentida em sua plenitude e não mais entrecortada por pensamentos relacionais.

Devemos, contudo, nos ater à particularidade tanto da exterioridade, quanto da interioridade no que diz respeito à sua continuidade. Em ambos os campos nos quais a consciência se expande, seu objeto encontra-se em mobilidade. Estamos sempre diante da duração, quando nos referimos à realidade e às atividades mentais. Devemos nos precaver do

fato de que o próprio modo de nos expressarmos por meio do termo “coisas da realidade” já denota que estamos falando de objetos delimitados. A questão é que a realidade é um fluir constantes. Nada se fixa e não há formação de elementos atômicos (isolados) ao longo da duração. Tudo é movimento e transformação. Não há na realidade coisas fixas e delimitadas. E essa constatação nos leva a inferir que coisas definidas somente têm significado na virtualidade, isto é, dentro do campo mental onde operações de ordem simbólica e relacional estão presentes. Não havendo coisas delimitadas na realidade exterior, nem no fluxo da vida interior, colocamos a pergunta sobre o que é apreendido pela consciência intuitiva. É o próprio fluir da realidade e da vida interior que é abarcado pela consciência. Deparamo-nos com a duração. Alguns exemplos apresentados por Bergson servem para ilustrar esta aproximação da mente com as coisas ou com os fatos da realidade, sem o envolvimento do simbólico, ou seja, de determinações inteligíveis.

Exemplo 1:

Seja, então, um personagem de romance cujas aventuras me são contadas. O romancista poderá multiplicar os traços de caráter, fazer falar e agir seu herói o quanto lhe aprouver: tudo isso não terá o mesmo valor que o sentimento simples e indivisível que eu experimentaria se eu coincidisse, por um instante, com o próprio personagem. [...] Não seriam mais os acidentes ajuntando-se à ideia que eu fazia do personagem, enriquecendo cada vez mais essa ideia sem chegar jamais a completá-la. O personagem ser-me-ia dado de uma única vez em sua integralidade e os mil acidentes que ele manifesta, em vez de ajuntarem-se à ideia e enriquecê-lo, parecer-me-iam, ao contrário, se afastar dele, sem, portanto, esgotar ou empobrecer sua essência. (BERGSON, 2013, p. 2-3)

A citação acima ilustra a diferença entre o caráter analítico pelo qual um personagem de romance pode ser construído gradualmente e a forma intuitiva de apreensão desse mesmo personagem. Fica evidente a existência de duas formas distintas de lidar com o mesmo objeto: o personagem do romance. Primeiramente, temos a postura do elaborador ou criador do personagem. Este vai agregando gradualmente, isto é, etapa por etapa, traços de personalidade que vão construindo sequencialmente a figura do personagem. Em segundo lugar, encontramos a figura do ouvinte que sente e que, ao ouvir as primeiras palavras, apreende a essência do personagem em uma compreensão imediata. Para esse ouvinte, o personagem surge em sua consciência integralmente, mesmo sendo fruto da imaginação, do jeito exato como lhe é relatado. Nessa apreensão não importa se a construção do personagem se encontra no início; nem tão menos é de interesse saber se o personagem encontrará um ponto de evolução no qual será considerado pronto. Para o ouvinte que intui, trata-se da apreensão daquilo que lhe é apresentado no momento da recitação do romance. Cada momento lhe traz nada mais do que exatamente aquilo que se apresenta em sua integralidade. A consciência concentra-se sobre o atual e se estende ao longo da duração do evoluir do personagem. Ela se

confunde com o próprio personagem em sua evolução. A cada instante, tanto o personagem quanto a consciência estão prontos, isto é, completos, dentro das condições em que se apresentam. Neste sentido, a percepção intuitiva é total. Ela traz à consciência um objeto que não requer retoques e preenchimentos simbólicos para ser compreendida. É o que encontramos no trecho que diz: “O personagem ser-me-ia dado de uma única vez em sua integralidade”. As alterações no caráter da personalidade correspondem simultaneamente às alterações correspondentes na consciência. Tendo isto em consideração, não ocorre o encadeamento por justaposição de estados de consciência quando o personagem evolui. A consciência intuitiva acompanha a continuidade evolutiva do personagem. Este e aquela assumem o “ser” do personagem em sua transição, segundo sua atualidade. Ao mesmo tempo, o que acabou de ser, o que é e o que será do personagem são encampados pela percepção intuitiva. Estamos diante, portanto, da duração que envolve tanto a evolução do personagem quanto o fluxo da consciência que lhe corresponde. Encontramos esse entendimento em: “os mil acidentes que ele manifesta, em vez de ajuntarem-se à ideia e enriquecê-lo, parecer-me-iam, ao contrário, se afastar dele, sem, portanto, esgotar ou empobrecer sua essência”. O personagem não é sentido como sofrendo acréscimo ou diminuição de atributos. Ele é percebido como uma totalidade qualitativa, compreendendo o conjunto indissolúvel de seus atributos. Onde o resultado reside na compreensão de que a intuição nos coloca no fluxo da duração. Cada momento, ou como se queira, cada instante, corresponde ao que surge na consciência. Temos, portanto, a cada instante considerado, uma singularidade que se desdobra na duração do fluxo de consciência. O personagem é o mesmo enquanto objeto componente da consciência, mas é uma espécie de objeto em duração. A ele nada se adiciona e dele nada se subtrai. Ele sofre alterações que lhe conferem as tonalidades e alterações qualitativas que se desenvolvem ininterruptamente. Devemos prestar atenção ao fato de que, neste exemplo, estamos lidando com um objeto de ficção. Mas, poderíamos, também estar nos referindo a um indivíduo da vida real cujas atitudes observamos.

Exemplo 2:

Todas as fotografias de uma cidade tomadas de todos os pontos de vista possíveis, por mais que se completem indefinidamente, umas às outras, não equivalerão de forma alguma ao exemplar em relevo que é a cidade na qual passeamos. (BERGSON, 2013, p. 3-4)

Aqui, Bergson mostra-nos que por mais precisa e perfeita que seja a descrição ou a representação da coisa real, ela nunca substitui o objeto real que foi descrito ou representado. Por definição, a intuição volta-se para o objeto real. Ela não é representação; assim como, ela não constrói um substituto do objeto percebido: ela conforma-se a ele. Ver a série de

fotografias de uma cidade não é suficiente para que tenhamos intuição da cidade. A intuição da cidade somente, e tão somente, é possível quando nos encontramos fisicamente nela. Devemos precavermos de confundir a apreensão intuitiva das fotografias da cidade com a cidade real que é retratada pelas inúmeras fotos. O que desejamos destacar é o fato de que na percepção intuitiva, em momento algum, substituímos o intuído pela ideia, conceito, expectativa ou símbolo que a ele se refere.

Exemplo 3:

Todas as traduções de um poema em todas as línguas possíveis, por mais que adicionemos detalhes e mais detalhes e, por uma espécie de retoque mútuo, corrigindo uma e outra [tradução], darão uma imagem cada vez mais fiel do poema que ela traduz, mas jamais nos fornecerão o sentido original. Uma representação tomada em um certo ponto de vista, uma tradução feita com alguns símbolos, ficam sempre imperfeitas em comparação com o objeto sobre o qual a vista foi tomada ou que os símbolos procuram expressar. (BERGSON, 2013, p. 4)

Este trecho reforça a asserção anterior de que a intuição é o ato pelo qual a consciência se volta para o objeto que nela surge. Não há alternativas para que um objeto intuído possa ser substituído por outro. No exemplo ora considerado, um poema escrito em um idioma tem um sentido único que lhe é fornecido somente pela língua original na qual foi criado. Uma tradução por mais fiel que se apresente, ou que se pretenda que seja, torna-se uma versão da obra originalmente criada. E, por esse e, tão somente por este motivo, a tradução nunca substituirá a obra na língua original.

Dos exemplos apresentados acima, reunimos alguns atributos que nos permitem caracterizar o conceito de intuição na filosofia de Bergson. O principal atributo encontra-se na forma como o objeto é apreendido intuitivamente. A apreensão intuitiva é imediata e total. Ela não dá espaço para interrogações e análises. Ela compreende o objeto, isto quer dizer que ela envolve o objeto em sua totalidade, mesmo que um juízo posterior venha a afirmar que o objeto se encontrava incompleto. Há, portanto, um caráter de fidelidade entre a consciência do objeto e o objeto em si. Considerando que o objeto real está em duração, a percepção intuitiva ocorre de forma singular. Ela acontece de forma viva. É o encontro da mente com a realidade; seja a realidade exterior ou a realidade interior na qual perscrutamos o fluxo de nossas afecções. A relação da consciência intuitiva com o objeto é tal que “Denominamos, aqui, intuição a simpatia pela qual a gente se transporta para o interior de um objeto para coincidir com o que ele tem de único e, por conseguinte, de inexprimível.” (BERGSON, 2013, p. 5)

Quando se trata de intuição, é com a pura realidade que a consciência entra em contato, ou pelo menos, é assim que a consciência “enxerga”. Devemos, portanto, nos ater ao que é passível de ser alcançado pela consciência e, para isso, devemos lembrar o que foi

apresentado nos tópicos sobre sensibilidade e sensações.⁴² Neles encontramos a informação de que nem todo contato do corpo com a exterioridade é necessariamente consciente. A sensibilidade, sendo entendida como percepção primeira, ocorre em sua maior parte no campo do inconsciente.

7.1.2 Intuição na sensibilidade e na sensação

Propomos fazer o estudo de como a intuição se relaciona com a questão das percepções sensível e sensorial. Vimos, acima, que a intuição ocorre quando a consciência “salta” para dentro do objeto percebido. Seria algo como se houvesse intimidade máxima entre a mente e a coisa, sem intermediações. Essa postura interpretativa faz parte de um momento da filosofia em que se discutia sobre os aspectos psicológicos com que o homem lida com a vida. Se, por um lado, em Bergson encontramos a concepção de que há simpatia da mente com o objeto na percepção intuitiva, de forma que saltamos para dentro do mesmo; por outro lado, encontramos, na escola de filosofia alemã, a concepção de que a intuição é o ato da mente de voltar-se para as coisas mesmas, em carne e osso, conforme expressão adotada por Edmund Husserl⁴³, em *Ideias*. Trata-se do psicologismo que era debatido no campo filosófico. Sabemos que a filosofia, desde seu aparecimento, sempre discutiu a relação do homem com o mundo. Essa discussão ascendeu ao nível das discussões psicológicas entre o final do século XIX e início do século XX. Em pauta e em virtude das questões psicológica postas à filosofia, abriu-se o campo para a exploração da mente sob a perspectiva do estudo do consciente e do inconsciente. Foi nesse contexto que a intuição passou a ser considerada. Haja vista que as considerações da metafísica tradicional já haviam sido abandonadas pelas pesquisas filosóficas; então, surgiram propostas como as duas citadas acima: “salto para dentro da coisa” e “contato direto com a coisa em carne e osso”. O ponto comum das duas propostas é o aspecto consciência: a mente opera conscientemente na percepção intuitiva. A questão que colocamos nesta tese recai sobre o quanto a mente pode se aproximar do objeto percebido na realidade durante o ato intuitivo.

⁴² Cf. tópicos 2.4 e 2.5 desta tese.

⁴³ Cf. HUSSERL, Edmund. *Ideias para uma fenomenologia pura e para uma filosofia fenomenológica*. Nesta obra, o conceito de intuição refere-se às apreensões parciais e totais da realidade por meio dos conceitos de apreensão intuitiva adequada (percepção do som, da cor e da luz etc.) e apreensão intuitiva inadequada (percepção de objetos concretos cuja visualização só é possível por um perfil), conforme § 3, p. 36. E, §3, p. 37, encontramos: “Intuição empírica, e, em especial, experiência, é consciência de um objeto individual e, como consciência intuitiva, ‘é ela que traz o objeto à doação’: como percepção, ela o traz à doação originária, à consciência que apreende ‘originariamente’ o objeto em sua ipseidade ‘de carne e osso’”.

Ao longo desta pesquisa, verificamos que a sensibilidade é percepção. Mas, a percepção, lembremos, não é necessariamente consciente. A maior parte da percepção sensível ocorre sem atingir a consciência. Toda a atividade homeostática do organismo em decorrência das influências de agentes externos é inconsciente. Vimos, também, que a consciência surge diante da sensibilidade, em momentos bem determinados. São os momentos nos quais a excitação externa está em vias de atingir os extremos suportáveis pelo corpo ou quando, por algum distúrbio interno a capacidade sensível é alterada, provocando o estado de hipersensibilidade. O despertar da consciência, deve-se, nestas circunstâncias, ao sentimento de mal-estar ou de dor. Portanto, durante as condições normais de adaptação sensível do corpo às condições ambientais, não temos consciência, isto é, conhecimento de que nosso organismo está em plena interatividade com o ambiente. Temos plena percepção e ela se evidencia pela pronta resposta do corpo às alterações apresentadas pelos estímulos exteriores. Mesmo havendo percepção, neste caso, não estão ocorrendo o despertar da consciência, nem a intuição dos agentes externos.

Devemos reiterar que o nosso conhecimento do mundo se inicia a partir, exatamente, dos contatos que nosso corpo estabelece com a realidade sensível, mas indiretamente. Nas considerações que tecemos sobre a sensibilidade e as sensações, verificamos que a consciência lida com sensações. Portanto, somente diante da conversão da sensibilidade em sensação é possível a conexão da consciência com a exterioridade. Segundo Delboeuf, a sensação surge quando as variações das intensidades dos agentes sensíveis atingem um determinado ritmo. São essas variações de intensidade que são denominadas sensações. E as sensações já pertencem ao campo mental da consciência. Elas surgem como decorrência de conversão das impressões sensíveis em informações sensoriais operadas pelos nossos órgãos dos sentidos: é a luz, apreendida como sensação visual; é o som apreendido como sensação auditiva; é a temperatura apreendida como sensação de frio ou de calor; é o contato físico, apreendido como sensação tátil etc. Sobre a transdução da sensibilidade em sensação é importante rever o apresentamos sobre a questão da “Quantidade e qualidade na relação com o mundo” e sua influência sobre a percepção⁴⁴ dos estímulos externos. Nela encontramos as informações necessárias que mostram a impossibilidade da consciência de operar diretamente com os dados brutos da realidade. A consciência não abrange os dados da sensibilidade, mas atua sobre dados sensoriais, que são qualitativos, englobantes ou totalizadores dos estímulos

⁴⁴ Cf. Tópico 2.6 desta tese.

que afetam a sensibilidade. Donde somos informados qualitativamente sobre o mundo real por meio das sensações que se originam dos órgãos dos sentidos.

Diante desta exposição, chegamos ao entendimento de que a consciência não é capaz de apreender diretamente a coisa percebida. Por mais que se diga que a intuição é a apropriação da mente sobre o objeto percebido, ou mesmo, o contato imediato da consciência com a coisa, somos induzidos a afirmar que esta aproximação ou contato não ocorre. Existe, de fato, o contato imediato do corpo com o meio ambiente; ou mais precisamente, contato com a realidade. Ele evidencia-se pela sensibilidade. Mas, esta constitui o contato primário do corpo com o mundo. Repetimos que ela já é percepção, mas uma forma de percepção que não pertence ao campo da consciência, exceção feita aos casos extremos. Querendo ou não, conscientes ou não, estamos ininterruptamente em contato direto com as coisas do mundo. Como disse Bergson, em *Matéria e memória*, somos, cada um, uma imagem dentre outras. Mas, esse contato não é necessariamente consciente. Ele somente pode aflorar à consciência por meio de uma tradução efetuada por nossos órgãos sensoriais. E, por este motivo, afirmamos a impossibilidade de a consciência dirigir-se diretamente às coisas. Haverá a mediação das sensações. Portanto, a coisa que a consciência abrange no ato intuitivo é a sensação e, também, os acidentes da sensibilidade.

Dirigir-se à coisa “em sua ipseidade ‘de carne e osso’” (Husserl, 2006, p. 37) somente é possível pelo contato sensível entre os corpos. E, dizer que a intuição é “a simpatia pela qual a gente se transporta para o interior de um objeto para coincidir com o que ele tem de único [...]” (BERGSON, 2013, p. 5) é fazer uma figura de linguagem para expressar a presunção de aproximação entre a consciência e a sensibilidade. Admitimos que o salto para o interior de um objeto somente seja possível na intuição da interioridade. Em vista destas considerações, afirmamos que:

- a) A intuição é a apreensão das sensações que a consciência efetua, em lance único. Essa apreensão encontra-se ilustrada no exemplo 1, acima. Embora, nele encontremos a captação imediata de um personagem de romance, podemos estender este entendimento para a apropriação do conhecimento das coisas e dos fatos da realidade;
- b) A intuição ocorre na relação da mente com o objeto externo original, relação mediada pela sensação. Com isso queremos dizer que, no que concerne à exterioridade, estão descartadas as observações que fazemos sobre as representações das coisas. O exemplo 2, acima, ilustra esta situação ao nos indicar que por mais precisa que seja a coleção de fotografias que tenhamos

de uma cidade, essa coleção não substitui a cidade realmente existente. Diante do conjunto de fotografias não temos a intuição da cidade, temos a intuição do “conjunto de fotografias”; e,

- c) A intuição é a sintonia entre a mente e a duração. Podemos designar essa sintonia como forma de sincronia, ou melhor dizendo, movimentos que ocorrem atrelados. A consciência volta-se exclusivamente para o acompanhamento do movimento (em sentido lato) do objeto intuído. Essa conexão sincrônica é intermediada pelas sensações.

Em suma, a intuição é a forma de percepção pela qual a consciência estabelece relação com a realidade. Ela adere à duração dessa realidade por meio das sensações. Não há interveniência da lembrança. E, por isso, pretende-se que os dados intuitivos sejam puros de toda e qualquer influência denominada simbólica, segundo a terminologia encontrada no texto de *Introdução à metafísica (Introduction à la métaphysique)*. Dizemos, portanto, que a intuição se informa pela realidade que tocou os órgãos sensoriais e é livre de toda e qualquer intervenção simbólica. Estas informações levam-nos ao entendimento de que a intuição é a conexão da mente com a duração. E, por este motivo, nela não encontramos elementos da temporalidade cronológica. Não há tempo, no sentido comum do termo, durante a percepção intuitiva. Nos momentos de intuição, a consciência “perde-se no tempo e no espaço”, por encontrar-se totalmente absorvida pela duração do evento em curso; seja este evento uma sensação ou um sentimento, no sentido de afeto interior em geral. Essa absorção da consciência, acompanhada da exclusão de qualquer determinação espaço-temporal, lhe dá acesso tão somente ao caráter qualitativo da percepção. Por isso, a intuição mostra à consciência a coisa como ela aparece nas sensações. E, essa coisa que aparece intuitivamente é totalmente desprovida de parâmetros quantitativos e relacionais. Talvez seja esta a razão pela qual Bergson denomina a apreensão intuitiva de apreensão do absoluto. Por exemplo, ao ter o primeiro contato com uma obra em construção, o ato intuitivo apreende a imagem que surgiu nos órgãos sensoriais, sem qualquer conotação de completo ou incompleto. A intuição, em si, é sempre um ato completo de apreensão da integralidade do que as sensações ou as afecções da mente interior lhe mostram. Não há, na filosofia bergsoniana, a figura da intuição parcial ou incompleta e este é nosso posicionamento.

Em uma comparação com a temporalidade, podemos apresentar duas situações para ilustrar o quanto a conexão da mente com o ato intuitivo é atemporal. No momento em que saboreamos uma iguaria deliciosa, ou que estamos lidando com afazeres altamente agradáveis, deixamo-nos enlevar pela apreensão do sabor ou pela fruição de executar o ato

prazeroso. Uma avaliação do tempo pelo qual nos devotamos ao prazer sensorial nos mostrará que um longo tempo cronológico decorreu, quando, na verdade, a fruição do prazer transcorreu de forma que o fluir do tempo não foi percebido. Contrariamente, quando temos o desprazer de saborear algo de gosto ruim, ou que estejamos executando uma atividade desagradável, algo acontece com a consciência do tempo, como se o tempo estivesse demorando a passar. Um segundo que dedicamos a uma situação desagradável tem o peso psicológico de horas ou de uma eternidade. Com estes exemplos, verificamos que o tempo cronológico não dá conta da conexão da mente com a duração, isto é, com a ocorrência da intuição.

A singularidade da intuição encontra-se no fato de que ela é apreensão da duração. Na duração, nada se repete. Tudo é único e se encontra em uma dinâmica de transformações continuadas, seja na esfera da realidade ou de nossas atividades mentais, nossa interioridade. Nesse sentido, a intuição é fluída tal qual a duração. Ela não se fixa no antes, no agora e no depois: ela é movimento de acompanhamento pelo qual a mente é movimentada pela ininterrupta evolução do real ou da vida interior. O que é apreendido intuitivamente vale tão somente para aquele “instante” perceptivo. As noções de presente, passado e futuro são estranhas à intuição. Esta, tal qual a duração, por ser um desenrolar continuado, não se deixa ser aprisionada por nossa noção virtual de tempo. Durante a percepção intuitiva, a mente se estende pela duração de forma que o que acabou de ser percebido e o agora percebido estão em conexão com o próximo passo a se desenrolar. Observando, que a intuição reflete a duração,

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

Devemos observar que tanto a duração quanto a intuição não apresentam pontos ou instantes fixos. A fixação de pontos de referência é obra da virtualidade que se encontra no pensamento matemático e por extensão no tempo espacializado. Por isso, o presente intuído não deve ser interpretado como um ponto de inflexão fixo que separa o imediatamente vivenciado e o porvir. O presente intuído é a atualidade que se espalha pela percepção sem concentrar-se em uma imagem fixa. Ele, o presente, é transição, é duração. Vivenciar nossos processos mentais é um ato que mais facilmente permite-nos compreender o fluxo da intuição, como podemos ver no fragmento abaixo:

[...] Se eu procuro no fundo do meu eu o que há de mais uniforme, constante e durável, encontro uma outra coisa. [...] é uma sucessão de estados dos quais cada um anuncia o que virá e contém o que lhe precede. Na verdade, eles não constituem estados múltiplos que tão logo eu tenha por eles passado, eu possa olhar para traz e observar os rastros deixados por eles. Enquanto eu os experimentava eles estavam tão solidamente organizados, tão profundamente animados de uma vida em comum que eu não saberia dizer onde qualquer um deles termina e onde outro começa. Na realidade, nenhum deles nem começa, nem termina: todos eles se prolongam uns nos outros. (BERGSON, 2013, p. 6-7)

A intuição é vivida tão somente enquanto ela ocorre. Qualquer evento mental que ocorra após a experiência intuitiva é um evento de natureza diferente. Ele pode ser da ordem da memória ou da expectativa. E é exatamente a não compreensão deste caráter de simultaneidade entre a duração e a percepção sensorial, que permeia a intuição, o que causa confusão àqueles que não se apropriaram adequadamente deste conceito. Pois, a intuição de um prazer sensorial parece se estender para além do momento de seu acontecimento. A questão é que a percepção sensorial existe tão somente durante o curso de seu acontecimento. As sensações são vividas. Mas, a situação enganosa de que tratamos, pode ser equacionada por um fator de ordem diferente do ato intuitivo: trata-se da memória, por exemplo. Se há algo que persiste após a experiência intuitiva é o seu registro memorial. Esse registro, por si, não tem eficácia sobre o corpo, enquanto permanece como memória inerte, isto é, sem poder efetivo. Lembremos que entre as modalidades de memória encontramos as imagens e os mecanismos motores (ou hábitos adquiridos). As imagens da percepção intuitiva formam a memória histórica ou temporal, mas elas não podem substituir posteriormente o que foi efetivamente sentido, nem reproduzir os mesmos efeitos da percepção. Elas podem ser evocadas como lembranças.

Quando nos voltamos para a interioridade, a percepção intuitiva, a que denominamos a percepção, apresenta-se sob a condição de situação privilegiada na qual a consciência e a percepção encontram-se imbricadas. Não seria errado assumir que a intuição interior se confunde com a consciência. Mas, se intencionalmente ou espontaneamente voltamo-nos para nossa vida interior, sentimos o fluir de nossos estados internos. Deparamo-nos com lembranças, sentimentos, planejamentos, sonhos, fantasias, expectativas e fatos psíquicos de todas as ordens. Lembranças com carga emotiva tendem a nos levar a estados de alegria ou de tristeza. Isso leva-nos a considerar que há, em relação a algumas virtualidades, conexão com o funcionamento do organismo. Lembranças sensoriais podem mover órgãos afetos ao desempenho daquele sentido específico que lhe é correlato; ou mesmo despertar emoções reais como se estivéssemos vivenciando o que foi lembrado. Portanto, sentimentos e lembranças ligadas a determinadas experiências intuitivas passadas podem provocar

comoções revestidas de poder cujos efeitos assemelham-se à própria experimentação do fato real. Lembremo-nos do que dizem GUYTON e HALL (2006)⁴⁵ sobre a revivescência das sensações. As respostas às dúvidas que podem surgir envolvendo a percepção intuitiva, a experiência da sensação lembrada e a emoção vivida, encontramos no trecho abaixo retirado de *Matéria e memória*, no qual Bergson, já tratava da questão da revivescência de afetos. Assim,

[...] se insiste em ver apenas uma diferença de grau, e não de natureza, entre as sensações atuais e a lembrança pura. A diferença, a nosso ver, é radical. Minhas sensações atuais são aquilo que ocupa porções determinadas da superfície de meu corpo; a lembrança pura, ao contrário, não diz respeito a nenhuma parte de meu corpo. Certamente ela engendrará sensações ao se materializar, mas nesse momento preciso deixará de ser lembrança para passar ao estado de coisa presente, atualmente vivida; e só lhe restituirei seu caráter de lembrança reportando-me à operação pela qual a evoquei, virtual, do fundo de meu passado. (BERGSON, 2010a, p. 163)

Reavivamos, aqui, a ideia na qual uma impressão sensorial lembrada apresenta eficácia sobre o funcionamento orgânico. Uma imagem-lembrança pode acionar mecanismos de ação similarmente ao caso em que as excitações exteriores os acionam. Isto, de fato, não se dá com todos os tipos de lembrança. Tal ocorrência depende da modalidade de lembrança e do peso afetivo que a imagem-lembrança traz junto de si. Há lembranças que apresentam tal grau de afetividade, seja ela de cunho sensorial ou emocional que provocam reações orgânicas semelhantes às sensações ou emoções realmente sentidas. É o caso da imagem de frutos cítricos que provocam a salivação; e, quando lembramos de uma experiência vivenciada, com alta carga emocional, somos levados a ter reações emotivas como se estivéssemos realmente sob o impacto daquele momento comovente. Na citação, Bergson promove estas modalidades de lembrança ao estágio presencial da sensação ou da emoção evocada. Devemos antecipar que este aspecto, pelo qual as imagens-lembrança apresentam o poder de iludir nosso organismo ao provocar reações psíquicas aparentadas à percepção sensorial ou a uma emoção vivenciada, é de altíssima importância para nossa pesquisa. Sua repercussão para o campo da estética adquire significado, como veremos mais adiante, pelo poder sugestivo que verificamos na relação entre a arte e o espectador.

A intuição, como forma de percepção sensorial, coloca-nos muito próximos do contato real com o objeto focado. No que concerne à intuição interior, essa aproximação alcança nível mais profundo. A consciência, neste caso encontra-se imbricada com o fluir dos afetos e estados mentais, em geral. Intuição e consciência se confundem. Sobre isso, Bergson esclarece-nos da seguinte forma:

⁴⁵ Cf. Tópico 6.4 desta tese.

Há uma realidade que, ao menos, todos nós apreendemos de dentro, por intuição e não por simples análise. É nossa própria pessoa no seu fluir através do tempo. É nosso próprio eu que dura. Nós podemos não simpatizar intelectualmente, ou antes espiritualmente, com uma outra coisa. Mas, nós simpatizamos certamente com nós mesmos. (BERGSON, 2013, p. 6)

Para melhor compreensão da citação, devemos nos ater ao sentido do verbo *simpatizar*. No texto, ele não expressa o significado que encontramos na linguagem corrente que nos induz ao sentido de *ter predileção* ou ser *amável, agradável ou atraente*. Simpatizar quer dizer *mover-se junto* ou *sofrer as mesmas afecções ou afetos*. Quando se fala em *simpatizar com nós mesmos*, está sendo dito que a consciência ao voltar seu foco para a vida interior, ela é inseparável das atividades mentais que entram em seu campo de abrangência. Sob esta perspectiva, a percepção intuitiva se inscreve na compreensão de “ir diretamente à coisa em carne e osso” ou “contato imediato da consciência com a coisa”.

Restringimo-nos, até este ponto, a falar da intuição com destaque para as impressões sensoriais. Não nos detemos suficientemente no estudo dos sentimentos em geral. Sabemos que as impressões sensoriais nos proporcionam reações afetivas que estão além das próprias sensações. Este assunto será desenvolvido no capítulo sobre as afecções.

7.1.3 Comportamento intuitivo

No que concerne ao conhecimento das sensações, temos que esclarecer que se trata de uma modalidade própria de conhecimento que não se deixa ser descrito por termos precisos. Isso se deve ao fato de que as sensações são vividas e sentidas no íntimo da mente. Elas são o que são. Não por menos, são classificadas por Bergson como conhecimento absoluto, por serem essencialmente intuídas. Por isso, elas são de natureza subjetiva. Por subjetividade, queremos dizer que as intuições adquirem significado e valor exclusivamente para o indivíduo que as experimenta. Não temos condição de expressar objetivamente o que é o sabor de uma iguaria, assim como não temos parâmetros para expressar a doçura ao saborear uma fruta madura. Como seríamos capazes de pôr em palavras as infinitas nuances de cor por que passa um objeto ao longo do dia? Estes exemplos demonstram que a intuição sozinha nos oferece o conhecimento muito próximo da coisa percebida, mas, por outro lado, ela deixa-nos afásicos quando desejamos expressar algo sobre o intuído.

Nos referimos até este ponto ao aspecto cognitivo relacionado à intuição. Sendo ela mesma uma modalidade de percepção, falta-nos descrevê-la pelo aspecto comportamental que ela imprime ao corpo. Toda percepção traz em si uma promessa de ação ou uma ação que lhe

decorre concomitantemente. O enlevo pelo qual a mente é tomada pela percepção intuitiva mostra-nos que a entrega entre o indivíduo e a coisa intuída é total. Disso resulta que as afecções corporais correlatas são do tipo prazer ou desprazer diante das sensações experienciadas. As reações corporais polarizam-se de duas formas distintas: aproximar-se ou afastar-se do objeto intuído. Essas duas atitudes já nos colocam diante de uma situação análoga a que se verifica entre objetos imantados. Atração e repulsão são os movimentos observados. Do mesmo modo, o comportamento dos indivíduos diante das sensações apresenta as tendências de aproximar-se, diante do agradável; e de afastar-se, diante do desagradável.

Mas estes dois movimentos opostos podem ocorrer basicamente de três formas distintas: descoordenados, de forma instintiva e de forma inteligente. Não há dúvida de que encontramos na vida prática exemplos notórios do que é viver das sensações. A descoordenação encontra-se presente diante das situações vividas intensamente. Seja no comportamento animal ou humano, a total entrega da mente à consciência intuitiva pode resultar em comportamentos totalmente desconectados das regras circunstanciais. Encontramos a desmedida. São comportamentos que apresentam a exclusão de todas as notas indicativas de controle, seja elas instintivas ou inteligentes. Quando nos referimos ao prazer e ao desprazer humano, verificamos que os indivíduos que têm suas vidas devotadas exclusivamente aos “prazeres da vida”, vivem desprovidos de rumos que possamos ligá-los às exigências de seu tempo e seu lugar. “Presos” às intuições, eles fruem as sensações, ficam alheios às convenções culturais e às leis naturais que a realidade impõe a todo e qualquer indivíduo. Uma imagem que ilustra bem o comportamento puramente intuitivo encontra-se na situação em que o indivíduo dominado pela sede, excede-se de forma que, além de versar a água para a boca, acaba por derramar água sobre o corpo. Alguém em estado de extrema fome, esquece as convenções culturais e em vez de comer, devora o alimento. São exemplos como estes que nos mostram o quanto a fruição intuitiva das sensações desloca-nos das perspectivas espaço-temporais e das convenções que nos situam dentro das instâncias da realidade onde nos encontramos.

Se a fruição puramente intuitiva da realidade pode nos colocar em situação de desatenção ao não-intuído, ou mesmo desconectados de comportamentos culturalmente esperados, não podemos negar que a intuição é primariamente a porta de entrada de nosso contato com os mundos exterior e interior. As sensações estão sempre presentes em nossos contatos com a exterioridade. É por elas que adquirimos conhecimento da realidade.

Devemos esclarecer que o contato intuitivo não nos fornece uma imagem do mundo com clareza e definição. Estes últimos atributos são próprios da percepção inteligente. Portanto, no que concerne à imagem produzida pela intuição, observamos que se nela não encontramos nitidez, encontramos a preponderância de carga afetiva do tipo emocional. A relação entre imagens e carga emotiva será apresentada no capítulo que versa sobre as afecções. Contudo, o fato de que a percepção intuitiva não nos fornece imagens delimitadas não lhes retira a importância dentro das formas com que percebemos. Pois, a intuição é a modalidade básica de contato com os mundos exterior e interior. Esse contato não cessa, mesmo diante das operações mentais que nos desconectam da exterioridade. Quando refletimos, imaginamos, raciocinamos ou tentamos lembrar alguma coisa, a percepção consciente da realidade enfraquece-se nesses momentos, mas o contato intuitivo permanece em algum grau. Se considerarmos o equilíbrio entre a percepção inteligente e a intuitiva, verificamos por nossas próprias experiências que ambas se encontram presentes em graus diferentes. Por exemplo, a bela iguaria que nos foi oferecida para a refeição é ao mesmo tempo vista em toda a sua clareza e ao mesmo tempo intuitivamente percebida por nossas sensações olfativas e gustativas que dominam o sentimento de prazer. Encontramos, diante de uma situação como essa, a combinação das percepções inteligente e intuitiva. A inteligência nos traz à consciência a imagem clara da realidade, a intuição nos comunica sentimentos e desejos. Por isso, afirmamos que não há oposição entre as duas formas de percepção porque elas são de naturezas diferentes. O que observamos é que há, em muitas circunstâncias, a predominância de uma delas, mas elas nunca se anulam totalmente.

No que concerne à relação da intuição com a estética, antecipamos que ela é a fonte da qual se originam as criações que versam sobre os sentimentos e as paixões. As poesias líricas e os romances emotivos são expressões dos afetos sentimentais que somente podem ser acessados pela via intuitiva. O próprio sentimento estético, como veremos adiante, não deixa de ser um afeto que é intuitivamente provocado pela sugestão de uma peça artística. Diante disso, destacamos a importância da percepção intuitiva para a criação artística. Pois, a arte não se limita a imagens claramente definidas.

7.2 **Inteligência**

Por meio do que foi visto anteriormente, entendemos que a intuição ocorre no campo do que é experienciado exclusivamente no campo da duração. Ela foi apresentada como uma forma de percepção na qual há aproximação máxima entre a consciência e as sensações. Por

isso, em termos de duração, a intuição adere aos movimentos sensoriais, ajustando-se às suas variações. O quanto dura a percepção intuitiva é o mesmo tanto que dura o contato simpático entre a consciência e a sensação. Terminando este contato, acabou a percepção intuitiva. Devemos lembrar que a intuição, enquanto modalidade de percepção, também é uma forma de conhecimento. E, por ser percepção, ela promove o movimento corporal que faz parte do processo perceptivo. Encontramos, portanto, na intuição, a aproximação entre o conhecimento e a ação correspondente, mesmo que essa ação se limite às movimentações orgânicas correlatas. Mesmo que a intuição nos forneça a modalidade de contato mais íntimo entre a consciência e o objeto de sua abrangência, ela restringe-se à particularidade do objeto percebido. Ao nos referirmos à “particularidade” do objeto, estamos dizendo que a intuição se prende à singularidade da experiência vivenciada. Ela ocorre só, e exclusivamente só, durante o ato de percepção da experiência que está sendo vivenciada. Ela não depende de capacidades mentais relacionadas à memória. Ela é o conhecimento do momento, o conhecimento do vivido. Não por menos, destacamos, ao final da subseção anterior, o caráter de indeterminação total de um comportamento movido somente pela intuição. Mas, se analisarmos os comportamentos dos animais providos de instinto ou por inteligência (homem) notamos que eles apresentam padrões de comportamentos bem definidos pelos quais os classificamos. Instintos e inteligência são formas pelas quais os seres vivos orientam suas formas de interagir com o mundo. Eles não surgem como faculdades dadas originariamente pelo elã vital. São faculdades que resultaram de um longo processo de evolução da vida. Neste sentido, a configuração de seres dotados de instinto e de inteligência apresenta-se como fases de evolução mais avançadas pelas quais os seres vivos passaram a apresentar comportamentos mais refinados de apropriação do mundo. Por estas capacidades, eles se colocam acima da dependência exclusiva da intuição. Ou eles nascem portando mecanismos de ação inatos; ou nascem dependendo da futura constituição desses mecanismos. Inteligência e instintos apresentam cada um suas vantagens e desvantagens, como veremos ao longo deste estudo. Mas, ambas faculdades nascem com o indivíduo segundo a espécie. Devemos lembrar que as faculdades não surgem de forma estanques, de forma que onde uma esteja presente a outra esteja necessariamente ausente. O ser humano tem como atributo que o diferencia dos animais, a predominância da inteligência. Nem por isso, ele está desprovido das capacidades da intuição e de algum grau de instinto.

[...] a criancinha compreende imediatamente coisas que o animal jamais compreenderá, e que nesse sentido a inteligência é, como o instinto, uma função hereditária, e portanto inata. Mas, essa inteligência inata, embora seja uma faculdade de conhecer, não conhece nenhum objeto em particular. Quando o recém-nascido

procura pela primeira vez o seio da ama, testemunhando assim ter o conhecimento (inconsciente, sem dúvida) de uma coisa que nunca viu, dir-se-á, precisamente por que o conhecimento inato é nesse caso o de um objeto determinado, que se trata de instinto e não de inteligência. A inteligência não dá, portanto, o conhecimento inato de nenhum objeto. (BERGSON, 2010b, p. 166)

O fragmento acima mostra-nos que instinto e inteligência são funções mentais inatas, isto é, já se encontram inscritas no corpo e na mente do indivíduo ao nascer. Notamos, também, a informação de que a inteligência “não conhece nenhum objeto em particular”. Isso contrasta com o conhecimento instintivo descrito, logo em seguida, que permite ao indivíduo reconhecer ou “ter o conhecimento (inconsciente, sem dúvida) de uma coisa que nunca viu”. A frase final da citação “A inteligência não dá, portanto, o conhecimento inato de nenhum objeto.” é autoexplicativa. Ela já nos fornece a condição de inferir que o conhecimento dos objetos do mundo não vem inscrito em nossas mentes e que deve ser conquistado ou adquirido.

7.2.1 Diferenças essenciais entre instinto e inteligência

Os seres vivos são a concretização do elã vital em cada espécie dentro de seu grau evolutivo. Instinto e inteligência são faculdades pelas quais as espécies apresentam-se prontas para enfrentar os óbices que a realidade lhes coloca. Independentemente das diferenças práticas que encontramos entre as duas faculdades, devemos conceder que ambas propiciam aos indivíduos a capacidade de agir coordenadamente. A rigor, ambas faculdades propiciam a possibilidade de agir segundo uma orientação coerente. Por vezes, enxergamos inteligência nos atos instintivos e, por outro lado, verificamos que hábitos adquiridos por meio de práticas claramente inteligentes assemelham-se a instintos. As faculdades não são objetivamente estanques.

[...] a inteligência e o instinto se opõem e se completam. Mas é preciso dizer primeiro por que motivo se é tentado a ver nelas atividades das quais a primeira seria superior à segunda, e a ela se sobreporia, quando não são realmente coisas da mesma ordem, que não se sucedam uma à outra, nem entre as quais se possam estabelecer diferença de grau.

É que a inteligência e o instinto, tendo começado por se interpenetrar, conservam algo da sua origem comum. Nem uma nem outra nunca se encontram em estado puro. Conforme dissemos, na planta podem despertar a consciência e a mobilidade do animal, nelas dormentes, e o animal vive sob a mesma ameaça constante de um desvio para a vida vegetativa. As duas tendências da planta e do animal interpenetravam-se tão bem de início que nunca houve ruptura entre elas – uma continua a influir sobre a outra; por toda parte as encontramos emaranhadas -, o que difere é a proporção. O mesmo se passa com a inteligência e o instinto. (BERGSON, 2010b, p. 153-154)

A diferença de natureza verificada entre a inteligência e o instinto não nos permite tecer comparação de grau entre as duas faculdades. Não podemos, nem mesmo, afirmar que uma exclui a outra em um mesmo indivíduo ou espécie. Ambas têm uma origem comum que remonta ao surgimento da vida, quando as faculdades ainda não se encontravam claramente determinadas. Bergson nos indica esta situação, indo bem fundo na ilustração dessa situação, em que as faculdades se encontram, ainda, indistintas, relatando a proximidade entre as plantas e os animais: “na planta podem despertar a consciência e a mobilidade do animal, nelas dormentes, e o animal vive sob a mesma ameaça constante de um desvio para a vida vegetativa.” Prosseguindo, ele afirma que a coexistência de mais de uma faculdade não provoca a eliminação recíproca: elas coexistem e se misturam em um mesmo indivíduo ou espécie; o que prevalece é seu grau de proporcionalidade. Por isso, “Não há inteligência na qual não se descubram vestígios de instinto, e sobretudo, não há instinto que não seja rodeado por uma franja de inteligência.” (BERGSON, 2010b, p. 154) Tendo isto em consideração, “nem a inteligência nem o instinto se prestam a definições rígidas; são tendências, e não coisas feitas.” (BERGSON, 2010b, p. 154) Por isso, quando nos referimos ao homem como ser inteligente, estamos, segundo nosso entendimento desta faculdade, afirmando que a inteligência se apresenta, na espécie humana, como faculdade diferenciadora. Não poderíamos negar que esta faculdade se encontre presente nos outros animais, em algum grau.

Que data estabelecemos para o aparecimento do homem sobre a terra? Aquela em que as primeiras armas e os primeiros utensílios foram fabricados. Não está ainda esquecida a famosa polêmica que se estabeleceu em volta da descoberta de Boucher de Perthes na pedreira de Moulin-Quignon. O problema em causa era saber se tratava de verdadeiros machados ou de fragmentos de sílex quebrados acidentalmente. Mas o que ninguém pôs em dúvida foi que, caso se tratasse de machados, estaríamos na presença de uma inteligência, e particularmente da inteligência humana. [...] Veremos que ao lado de muitos atos explicáveis pela imitação ou pela associação automática das imagens, há outros que não hesitamos em considerar inteligentes. (BERGSON, 2010b, p. 155-156)

O trecho acima nos fornece o entendimento de que um dos indícios da presença da inteligência humana seria a faculdade de fabricar objetos. No caso específico que foi apresentado, as lascas de pedra postas em avaliação deveriam ser investigadas sob a perspectiva de elas terem sido originadas por mero acidente natural ou por meio de uma ação deliberada. Por mais primitivo que seja o objeto considerado, deve-se buscar indício de sua fabricação ou mesmo de sua utilização intencional para que seja aferido que há indício de inteligência. No exemplo acima há a afirmação de que a fabricação somente poderia ter sido fruto de ação humana. Isso não significa que a inteligência seja um atributo exclusivamente humano, seria humana a capacidade de fabricar; essa conexão entre inteligência e ser humano

encontrada na citação se deve ao fato de que os fragmentos de sílex se assemelhavam a machado: arma ou ferramenta próprios para o manuseio humano. Vejamos alguns planos indicativos de presença da inteligência:

No primeiro plano figuram aqueles que dão prova de uma inteligência de fabricação, quer o animal chegue a modelar ele próprio um instrumento grosseiro, quer utilize em seu proveito um objeto fabricado pelo homem. Os animais que são classificados imediatamente após o homem sob o ponto de vista da inteligência, os macacos e os elefantes, são aqueles que sabem utilizar, ocasionalmente, um instrumento artificial. Abaixo deles, mas não muito longe, situaremos os que reconhecem um objeto fabricado: por exemplo a raposa, que sabe muito bem que uma armadilha é uma armadilha. Há, sem dúvida, inteligência sempre que há inferência; mas a inferência, que consiste em uma inflexão da experiência passada no sentido da experiência presente é já um começo de invenção. A invenção torna-se completa quando se materializa em um instrumento fabricado. (BERGSON, 2010b, p. 156)

Encontramos, acima, graus diferentes de inteligência: a que fabrica, a que utiliza e a que reconhece instrumentos artificiais. A inteligência que fabrica está posta no topo. Ela é capaz de criar instrumentos e, por isso, não se encontra limitada àquilo que a natureza lhe oferece. Aqui encontramos a associação entre a faculdade de inferir e a faculdade de criar instrumentos com base nas experiências de vida. A inferência é apresentada como a habilidade mental de fazer associação entre o passado e o presente e tirar proveito dessa relação. Essa atividade relacional pode propiciar a criação do inédito por meio da formação de uma nova imagem resultante do raciocínio envolvendo o passado e o presente. Trata-se da invenção que se concretiza com a fabricação do objeto (arma ou utensílio). Então, faz-se a pergunta (BERGSON, 2010b, p. 157): “Ora, um animal não inteligente possuirá também utensílios e máquinas?” ao que se respondeu: “Possui sem dúvida, mas aqui o instrumento faz parte do corpo que o utiliza. E, correspondendo a esse instrumento, há um instinto que sabe servir-se dele.” As armas de que se valem os animais para enfrentar os óbices que a realidade lhe opõe fazem parte de seus corpos. O instinto constitui o elemento mental que aciona e coordena o uso dessas armas orgânicas. Contrariamente, o homem é, por natureza, indefeso no que concerne à sua constituição corporal frente às dificuldades que precisa enfrentar. Por estar desprovido de armas orgânicas, precisa fabricá-las. Fabricar exige a faculdade mental de se utilizar de forma criativa dos recursos materiais disponíveis. Isso exige do homem a habilidade prática de não somente se apropriar dos elementos naturais, mas também de convertê-los em ferramentas ou instrumentos úteis. Ele precisa, portanto, converter em utilitários os elementos da natureza; tanto por meio da utilização adequada às suas necessidades, quanto pela transformação fabril que enseja a criação de objetos novos (não naturais). Em relação a isso, Bergson aponta-nos um dos primeiros atributos da faculdade da inteligência humana:

Se pudéssemos despojar-nos totalmente do orgulho; se, para definir a nossa espécie, nos ativésemos estritamente ao que a história e a pré-história nos apresentam como característica permanente do homem e da inteligência, talvez não disséssemos *Homo sapiens*, mas *Homo Farber*. Em suma, *a inteligência considerada naquilo que parece ser a sua atividade originária, é a faculdade de fabricar objetos artificiais, especialmente utensílios fabricantes de utensílios, e de lhes variar indefinidamente a fabricação.* (BERGSON, 2010b, p. 157)

Notamos claramente a sutileza com que Bergson se refere ao ser humano como ser inteligente. E dentro dessa classificação do homem, observa-se que ele dá destaque à habilidade de fabricar objetos artificiais como indício ou característica principal da sua forma de inteligência. Seu argumento tem por base a sua visão evolucionista. Por esta visão, entende-se que todos os seres vivos estão unidos por um laço comum que remonta ao elã vital. As diferenciações desse impulso de vida concretizam-se nas espécies que vão sofrendo transformações tanto físicas quanto mentais. E, como já vimos nos capítulos antecedentes desta tese, o processo evolutivo são transformações que ocorrem em todos os sentidos, isto é, divergentemente, gerando espécies em que umas se adaptam mais e outras, menos às condições ambientais. Nesse processo evolutivo surgiram as faculdades instintivas e inteligentes. No caso específico da inteligência, encontramos o elemento criativo. Ele surge pela possibilidade da mente de fazer inferências (como já citado acima), relacionando experiências passadas com experiências atuais. Por meio dessa capacidade, os atos inteligentes propiciam as condições para que o homem trabalhe sobre os elementos naturais de forma a produzir artificialmente aquilo que melhor satisfaz às suas necessidades. O homem passa, portanto, da situação de passividade para a de atividade. Ele torna-se agente ativo e elaborador de seu mundo; mundo artificial que lhe confere os utensílios não naturais para suplantar as deficiências de seu corpo fisicamente frágil.

Se enxergamos gradações de inteligência e de instintos, devemos sempre ter em conta o caráter evolutivo da vida que resultou no surgimento dessas duas faculdades. Ao considerar a evolução como um processo continuado e sem rumo definido, não temos base para afirmar em que sentido cada um dos dons irá evoluir. Entretanto, podemos falar das tendências pelas quais definimos cada uma dessas capacidades.

Assim, tendo unicamente em conta os casos-limite em que se verifica o triunfo completo da inteligência e do instinto, encontra-se entre eles uma diferença essencial: *o instinto perfeito é a faculdade de utilizar e até de construir instrumentos organizados, a inteligência perfeita é a faculdade de fabricar e de empregar instrumentos não organizados.* (BERGSON, 2010b, p. 158)

A citação acima nos coloca diante da diferenciação trazida pelos termos instrumentos “organizados” e “não organizados”. O primeiro refere-se ao próprio corpo do ser vivo em

questão. O segundo se refere a instrumentos que não fazem parte do corpo de quem os utiliza. Instrumentos organizados são as garras, as presas, as peçonhas, a pelagem, a massa de gordura e outros fatores que pertencem ao corpo e que ao mesmo tempo são instrumentos de defesa e de ataque. Instrumentos não organizados são todos e quaisquer artefatos de origem biológica ou não que podem ser utilizados como utensílios para a defesa ou para o ataque. Aqui colocamos artefatos de origem biológica entre os instrumentos não organizados, tendo em vista a perspectiva de que não-organizado se refere ao que não pertence, por natureza, ao corpo do indivíduo que o utiliza. O homem pode fazer uso de ossos de animais como se fosse uma arma, utensílio, ou, até mesmo, adorno. Trata-se, portanto, do uso daquilo que naturalmente não pertence originariamente ao seu corpo.

Considerando as vantagens e desvantagens do instinto:

O instinto encontra ao seu alcance o instrumento apropriado. Esse instrumento que se fabrica e se repara a si próprio, que apresenta, como todas as obras da natureza, uma infinita complexidade de pormenores e uma maravilhosa simplicidade de funcionamento, efetua imediatamente, no momento requerido – sem dificuldade, com perfeição por vezes admirável – aquilo que lhe cumpre fazer. Em compensação implica uma modificação da espécie. O instinto é assim necessariamente especializado, visto ser a utilização, com objetivo determinado, de um instrumento determinado. (BERGSON, 2010b, p. 158-159)

Considerando as vantagens e desvantagens da inteligência:

Pelo contrário, o instrumento fabricado inteligentemente é um instrumento imperfeito. É obtido à custa de esforço. É quase sempre de manejo penoso. Mas, como é feito de matéria desorganizada, pode tomar qualquer forma, servir a que uso for, tirar o ser vivo de qualquer dificuldade que possa surgir e conferir-lhe poderes ilimitados. Inferior ao instrumento natural para a satisfação das necessidades imediatas, tem tanto maior vantagem sobre este quanto menos premente é a necessidade. Sobretudo, reage sobre a natureza do ser que o fabricou, porque, chamando-o a exercer uma nova função, confere-lhe, por assim dizer, uma organização mais rica, sendo um órgão artificial que prolonga o organismo natural. (BERGSON, 2010b, p. 159)

Considerando as imperfeições e perfeições que encontramos nos instrumentos organizados e naqueles criados artificialmente, fica evidente que a criação humana se encontra sempre inacabada. Pela inteligência, o homem inicia a fase de criação que não se fecha em um ciclo repetitivo. As mudanças com que se depara, lhe impele a novas criações ou a alterações dos instrumentos criados. E nessa prática da vida na qual aplica sua principal faculdade, o homem encontra sempre alternativas para as dificuldades enfrentadas, assim como aperfeiçoa as soluções encontradas. Segundo vimos ao final da última citação, a criação de instrumentos provoca no homem mudança de conduta: ele precisa aprender o adequado manuseio dos instrumentos criados. Os instrumentos lhe servem como prolongamento de seus

membros e de algumas faculdades. Seu poder de agir sobre a natureza amplia-se, “quando a inteligência, tendo levado a fabricação ao seu grau superior de potência, já fabrica máquinas de fabricar.” (BERGSON, 2010b, p. 159) A autonomia alcançada pela inteligência quando atinge o nível do aprimoramento exponencial da criação, em que os instrumentos criados potencializam novas criações, coloca o homem em uma espiral que lhe confere possibilidades infinitas de lidar com a realidade. Por isso,

Só no homem a inteligência toma inteiramente posse de si própria, e nesse triunfo afirma-se pela própria insuficiência dos meios naturais de que o homem dispõe para se defender contra os seus inimigos, contra o frio e a fome. Quando se tenta decifrar o sentido dessa insuficiência, ela revela-se com o valor de um documento pré-histórico: é a inteligência despedindo-se definitivamente do instinto. Nem por isso deixa de ser verdade que a natureza deve ter hesitado entre dois modos de atividade psíquica, um que tinha o sucesso imediato garantido, mas cujos efeitos eram limitados; o outro aleatório, mas cujas conquistas, se alcançasse a independência, podiam estender-se indefinidamente. O maior sucesso, aliás, ainda aqui foi obtido onde o risco era maior. Instinto e inteligência representam, pois, duas soluções divergentes, igualmente elegantes, de um único problema. (BERGSON, 2010b, p. 161)

Aqui, Bergson retomou a questão da fragilidade física da espécie humana. Isso ele o fez ao referir-se à “insuficiência dos meios naturais de que o homem dispõe para se defender contra os seus inimigos, contra o frio e a fome.” Se fosse possível atribuir caráter decisório à natureza, ela teria enfrentado uma questão de difícil deliberação: criar seres já prontos para um dado ambiente ou criar seres inadaptados, mas conferindo-lhes o poder de suplantar suas deficiências pela inteligência. A ocorrência das duas alternativas divergentes, que verificamos na natureza, é a prova da viabilidade das duas linhas evolutivas. Mas, afirmar a superioridade de uma linha evolutiva sobre a outra é difícil, haja vista que entre elas não encontramos diferença de grau: elas representam capacidades de naturezas diferentes. Não por menos, Bergson refere-se a ambas como “soluções divergentes, igualmente elegantes”. Se nos referimos à comparação da eficácia de uma em relação à outra, devemos buscar a resposta na história da vida sobre o planeta Terra. Mesmo assim, os parâmetros de comparação deixariam margem à controvérsia. Alardeamos a superioridade do homem sobre a face do planeta. Entretanto, somos assolados por desastres naturais e por epidemias que põem em risco a existência da humanidade. Estes fatos demonstram que o homem permanece fragilizado diante da realidade. A evolução da vida não é um fato acabado e que tenha se consumado com o surgimento do homem.

7.2.2 Conhecimento não aprendido

Quando nos referimos aos animais nos quais o instinto é o principal orientador de seus comportamentos, costumamos dizer que eles possuem prévio conhecimento dos objetos que necessitam para sua sobrevivência. A rigor, este tipo de afirmação é fantasioso. Entendemos que os animais providos de instintos apresentam predisposições naturais que lhes orientam os comportamentos e a atração ou a repulsão de determinadas matérias (inertes ou organizadas). São tendências que lhes conferem “polarizações” determinadas diante de diferentes objetos nas situações reais. Não seria sensato dizer que o bezerro recém-nascido saiba o que é leite e reconheça o mamilo de onde ele pode ser sugado. Não há, a rigor, conhecimento envolvido no ato pelo qual o rebento busca o mamilo. Ele não sabe o que é fome. Ele não sabe o que é sede. Ele sente fome; ele sente sede. Seu movimento em direção à satisfação dessas necessidades no úbere não parece ser de ordem cognitiva. O conhecimento instintivo concretizar-se-á após a experiência pela qual o animal efetivamente vier a passar. Portanto, fica aqui nosso posicionamento em relação a possibilidade de conhecimento prévio diante das disposições instintivas. Esta informação se tornará importante quando iniciarmos o estudo das afecções e das disposições e tendência que orientam a ação do ser vivo. Este posicionamento é partilhado por Bergson nos relatos que ele faz sobre o himenóptero paralisador (espécie de vespa) que “vai tocar a sua vítima nos pontos exatos onde se encontram os centros nervosos, de forma a paralisá-la sem a matar, procede tal qual um sábio entomologista que fosse um hábil cirurgião.” (BERGSON, 2010b, p. 164); e, também no caso da sítaris (outra espécie de vespa) que por vezes parasita as colmeias. As fases de mutação da reprodução desse inseto apresentam passos dignos de planejamento de alto nível para que suas larvas ocupem o lugar dos óvulos das abelhas dentro dos favos de mel.

E tudo se passa igualmente como se a sítaris soubesse ela própria que a sua larva saberá todas essas coisas. O conhecimento, se algum conhecimento há, é apenas implícito. [...] Nem por isso é menos certo que o comportamento do inseto delinea a representação de coisas determinadas, existindo ou produzindo-se em pontos precisos do espaço e do tempo, que o inseto conhece sem ter aprendido. (BERGSON, 2010b, p. 165)

Observa-se nos exemplos apresentados que aquilo que se apresenta nos comportamentos instintivos, a que denominamos conhecimento, são predisposições para agir segundo um padrão de comportamento que é acionado por necessidades e pelas circunstâncias. As condições propícias ensejadas pelo ambiente e as condições materiais disparam as ações para as quais o indivíduo já se encontrava preparado biologicamente para atuar. Nessas passagens de seu texto, Bergson nos indica a insuficiência da afirmação de que os animais dotados de instinto já nascem com conhecimento pronto. Entretanto, nas etapas

seguintes de sua exposição sobre os *conhecimentos instintivo e inteligente*, ele mantém o uso consagrado do conceito de que o instinto se vale de *conhecimentos inatos*. Diante dessas posturas conflitantes, mantemos nosso posicionamento de que não há conhecimento específico de objetos anterior à experiência. Mas, a fim de manter coerência com o texto bergsoniano, devemos em algumas partes de nossa apresentação fazer uso, também, da interpretação de que o comportamento instintivo é movido pelo conhecimento inato de objetos

Diante da compreensão de que o instinto se vale de conhecimentos inatos, Bergson passa à discussão sobre se haveria algo de inato na inteligência. Por coerência com a distinção estabelecida entre instinto e inteligência, ele coloca a inteligência como uma faculdade mental desprovida de qualquer conhecimento prévio de coisas. Sabemos que o homem adquire conhecimento das coisas gradualmente por meio da percepção efetiva, na qual a lembrança atua como fator primordial para o reconhecimento⁴⁶. Portanto, não se vislumbra a existência de conhecimentos inatos de coisas na faculdade da inteligência. Ao lado disso, Bergson nos aponta a existência de atributos e capacidades mentais que se mostram como elementos da inteligência. Trata-se da capacidade mental de estabelecer relações. Esta capacidade é apresentada como sendo inata como se depreende da citação abaixo:

A inteligência não dá, portanto, o conhecimento inato de nenhum objeto. Contudo, se nada conhecesse naturalmente, nada teria de inato. Que poderá ela então conhecer, ela que ignora todas as coisas? Ao lado das coisas há relações. A criancinha que acaba de nascer não conhece objetos determinados, nem uma propriedade determinada de nenhum objeto: mas, no dia em que diante dela uma propriedade for aplicada a um objeto, um epíteto a um substantivo, compreenderá imediatamente o que isso quer dizer. Portanto, a relação do atributo ao sujeito é por ela apreendida naturalmente. E o mesmo se dirá da relação geral que o verbo exprime, relação concebida de forma tão imediata pelo espírito que a linguagem pode subentendê-la, como sucede nas línguas rudimentares que não possuem verbos. (BERGSON, 2010b, p. 166)

Se a inteligência não traz consigo o conhecimento inato de coisas, ela é portadora da capacidade de estabelecer relações. Algumas dessas relações são apresentadas na citação abaixo.

A inteligência faz, pois, naturalmente uso das relações de equivalente a equivalente, de conteúdo a continente, de causa a efeito etc., implícitas em qualquer frase onde há um sujeito, um atributo, um verbo, expresso ou subentendido. Poderá dizer-se que ela possui o conhecimento inato de cada uma dessas relações particulares? [...] Mas, seja qual for a maneira como se efetue a análise do pensamento, chegar-se-á sempre a um ou vários quadros gerais, dos quais o espírito possui conhecimento inato, visto empregá-lo naturalmente. Diremos portanto que, se considerarmos no instinto e na inteligência o que contém de conhecimento inato, verificamos incidir este

⁴⁶ Cf. Tópico 6.3 desta tese.

conhecimento inato no primeiro caso sobre coisas e no segundo sobre relações. (BERGSON, 2010b, p. 166-167)

Observamos que Bergson trata, claramente, a capacidade de estabelecer relações como uma forma de conhecimento inato. Isso ele o faz, estabelecendo um paralelo entre conhecimento instintivo e conhecimento inato. Conhecimentos instintivos recaem sobre coisas, enquanto conhecimentos inteligentes recaem sobre relações. Entre as diversas relações efetuadas pela inteligência, Bergson cita relações de equivalente a equivalente, de conteúdo a continente, de causa a efeito etc. São operações que envolvem comparações de informações fixas, isto é, desprovidas de duração. Notamos, ainda, que não se trata de lidar, ou manipular as próprias coisas, mas de construir relações entre dados virtuais. Falar de relação de equivalente a equivalente é a mesma coisa que tecer comparações. Quando comparamos, não estamos atuando sobre os objetos sobre os quais pensamos, simplesmente estamos fazendo operações mentais com atributos que enxergamos em diferentes imagens. A mesma coisa acontece diante da relação de pertinência que construímos diante da constatação de que um elemento pertence ou não a determinado conjunto; ou de que um objeto caiba em outro. Causa e efeito é uma das relações mais complexas efetuadas pela inteligência, pois ela envolve a justaposição temporal e/ou espacial de elementos ou circunstâncias diferentes e seus vínculos. Todas essas relações são operações da inteligência que, desde sua origem, norteiam nossas ações sobre o mundo real. Em vista disso, Bergson afirma que,

O instinto é, portanto, o conhecimento inato de alguma coisa. Mas a inteligência é a faculdade de fabricar instrumentos inorganizados, isto é, artificiais. Se, por ela, a natureza renuncia a dotar o ser vivo do instrumento que lhe servirá, é para que o ser vivo possa, segundo as circunstâncias, variar a sua fabricação. A função essencial da inteligência será, portanto, a de destrinçar, sejam quais forem as circunstâncias, o meio de resolver dificuldades. Ela procurará o que melhor pode servi-lo, quer dizer o que melhor se inserir no quadro proposto. Incidirá essencialmente sobre as relações entre a situação dada e os meios de a utilizar. O que ela terá de inato será, portanto, a tendência para estabelecer relações e essa tendência implica o conhecimento natural de certas relações muito gerais, verdadeiro tecido que a atividade própria a cada inteligência talhará em soluções particulares. (BERGSON, 2010b, p. 169)

7.2.3 Inteligência como libertação do mundo material

Indiferentemente, se considerarmos as relações como conhecimento inato ou meramente como uma potencialidade ou uma capacidade mental, em ambos os casos estamos diante de uma atividade mental que nos permite fazer inferências. Pois, ao estabelecer relações entre diferentes coisas, encontramos um resultado. Resultado este que é fruto de inferências que realizamos independentemente de nossos conhecimentos terem origem inata

ou não.⁴⁷ O elemento comum aos dois conhecimentos é a memória que pode ser evocada como lembrança. Donde, é possível, pela inferência, relacionar fatos ou coisas atuais com outras do passado (lembrados); ou mesmo inferir dentre duas lembranças. Perguntamos o que a inteligência tem exatamente de inato e vemos que:

O que ela terá de inato será, portanto, a tendência para estabelecer relações, e essa tendência implica o conhecimento natural de certas relações muito gerais, verdadeiro tecido que a atividade própria a cada atividade talhará em relações particulares. Onde a atividade se acha orientada para a fabricação, o conhecimento incide forçosamente sobre relações. Mas, esse conhecimento inteiramente formal da inteligência tem sobre o conhecimento material do instinto uma superioridade incalculável. Uma forma, precisamente por ser vazia, pode ser sucessivamente cheia [preenchida, grifo nosso], conforme se queira, por um número indefinido de coisas, mesmo por aquelas que não servem para nada. De modo que um conhecimento formal não se limita ao que é praticamente útil, embora tenha surgido no mundo tendo em vista a utilidade prática. Um ser inteligente possui com que se ultrapassar a si próprio. (BERGSON, 2010b, p. 169-170)

Verificamos que a formalidade atribuída à inteligência se trata de uma faculdade pela qual a mente encontra-se em condição de adotar, como objeto de pensamento, quaisquer que sejam os elementos ou matérias que se adequem ou caibam na sua forma. Isto lhe confere a possibilidade de compreender infinitos dados particulares sejam eles úteis ou não para nossa vida prática. Por este poder, a inteligência transcende as relações práticas que o mundo da vida, isto é, o mundo material ou real, lhe exige. Neste sentido, é pela inteligência que o homem se liberta das relações estreitas e dependentes do que realidade lhe oferece. Ele pode alçar voos mais altos, isto é, construir pensamentos totalmente desconectados da realidade. Com isso ele pode realizar ensaios mentais sobre possibilidades de ações e, com isso, ensejar a criação de novos modos de agir sobre o real por meio de procedimentos e objetivos inéditos. Este aspecto coloca a inteligência como faculdade criativa pela qual o homem torna-se capaz de inovar. Portanto, essa faculdade, ao lado da imaginação que estudaremos adiante, apresentam-se como faculdades criativas através das quais o homem transcende a natureza, criando seu próprio mundo; e muito mais que limitar-se à utilidade, ele a transcende pela arte.

Não por menos, embora as operações relacionais operadas pela mente não sejam necessariamente de cunho prático, muitas de nossas ilações sobre o próximo passo a ser dado em nossas vidas cotidianas se valem desse tipo de ato inteligente. Agimos inteligentemente quando observamos a adequação ou a pertinência de nossas ações tendo em vista alguma experiência por nós vivenciada na atualidade. Nossas projeções de acontecimentos com base em relações de causa e efeito parecem ser os exemplos mais claros de que nossos

⁴⁷ Conhecimentos natos e inatos são tratados nos tópicos 2.2 e 2.2.1, da Terceira Parte desta Tese, devendo-se observar a citação (BERGSON, 2010b, p. 166).

pensamentos estão fluindo pela trilha da inteligência. As parcelas de atividades da inteligência que não estão imediatamente vinculadas às necessidades reais evidenciam-se nas ciências teóricas e na criação artística. Devemos considerar o caso especial das ciências teóricas que apresentam o potencial de se tornarem práticas ou de virem a contribuir como fundamentos ou acessórios para usos práticos nas diversas atividades humanas. A criação do novo, do inédito, propiciado pela inteligência, pode extrapolar os limites da mera utilidade e produzir efeitos estéticos. Indicamos, portanto, que a criação artística não depende exclusivamente da imaginação. A arte, antecipamos, também é fruto do ato criativo originado da faculdade da inteligência. Com isso, afirmamos que arte é criação humana, independentemente de qual faculdade esteja envolvida.

Uma vez que verificamos que as relações dependem de no mínimo duas informações distintas, das quais uma é lembrança, somos levados a indagar sobre a natureza dos elementos dessa relação. Eles podem ser, como já visto, uma informação atual ou uma lembrança (imagem-lembrança). Ao lado disso, sabemos que é necessário que os elementos a serem relacionados tenham um mínimo de estabilidade. Estabilidade aqui significa que o elemento deve apresentar um estado estável o suficiente para que com ele seja possível fazer comparações. Esta circunstância nos leva a uma análise mais profunda sobre a possibilidade da efetuação de relações. Considerando que a vida nos exige que estabeleçamos relações entre coisas do mundo exterior, surge-nos, de imediato, o questionamento sobre o devir. O mundo real está em duração. Como poderemos tecer relações entre coisas que estão em permanente transformação?

7.2.4 Mecanismo cinematográfico⁴⁸

Antecipamos, nas subseções acima, alguns pontos que nos dão a indicação de que a inteligência opera sobre informações fixas. Este aspecto contrapõe-se à intuição, que opera com a duração tanto das sensações quanto dos estados mentais. A possibilidade de efetuação de relações baseia-se na contraposição de, no mínimo, dois dados de informações definidas. Por informação definida, referimo-nos às imagens que se apresentam estáveis durante o curso

⁴⁸ SUPER INTERESSANTE. *Como funcionava o primeiro cinematógrafo?* Disponível em: <<https://super.abril.com.br/mundo-estranho/como-funcionava-o-primeiro-cinematografo>> Acesso em 11 de fevereiro de 2021. Desenvolvido pelos irmãos franceses Auguste e Louis Lumière e apresentado ao público em 1895, o cinematógrafo era uma máquina a manivela que permitia captar as imagens, revelar o filme e, depois, também projetá-lo em uma tela. Nota: Bergson criou uma analogia entre o cinematógrafo e o processo pelo qual a inteligência faz recortes da duração. Essa analogia ganhou notoriedade nas obras de Gilles Deleuze intituladas *Cinema 1: a imagem-movimento* e *Cinema 2: a imagem-tempo*. Encontramos, também, em *O tempo não reconciliado*, de Peter Pál Pebart, no capítulo 1 (Imagens), na Parte I, referência a essa analogia.

da realização da atividade relacional. Como seria possível comparar dois objetos cujas identidades ou modos de ser alteram-se sem cessar? Seria impossível. Em decorrência disso faz-se necessário primeiramente delimitar a coisa a ser comparada. Dela deve ser removido o movimento, isto é, sua duração e, concomitantemente, ela precisa ser isolada do que está em seu entorno. Esta operação recai sobre a imagem-percepção, inteligentemente tratada, que nada mais é que a impressão sensorial resultante da percepção do objeto. Por isso, para identificar um objeto, faz-se necessário que apreendamos um instante dele e que o diferenciemos do seu ambiente. Essa tarefa mental de distinção do objeto em relação ao meio é uma operação efetuada por nossa faculdade da inteligência. Ela isola o objeto dando-lhe o seu “o que é”, desprezando o caráter transitório dado por sua duração. Ao isolar mentalmente o objeto da duração, estamos hipoteticamente lhe conferindo solidez pétrea. Lhe retiramos o aspecto continuidade que se encontra no seu devir e no seu intercâmbio permanente com o ambiente. A identificação de algo implica, portanto, em um recorte que fazemos na realidade, separando artificialmente, por meio de atividade mental, o que é inseparável e indivisível. Quando afirmamos que algo “é”, já temos uma informação virtual do que não pode ser na realidade. É uma questão puramente ontológica. As coisas não são no mundo real, elas vão “sendo” em uma continuidade regida pela duração. É exatamente a percepção dessa continuidade que é rompida quando fazemos uso da inteligência. Tendo isto em consideração,

Se passarmos em revista as faculdades intelectuais, veríamos que a inteligência não se sente à vontade, não está inteiramente em sua casa, senão quando opera sobre a matéria bruta, em especial sobre sólidos. [...] É-nos útil, sem dúvida, [...] considerar cada objeto divisível em partes arbitrariamente recortadas, sendo cada parte divisível ainda, segundo a nossa fantasia, e assim ao infinito. Mas é-nos antes de mais nada necessário, para a manipulação atual, ter o objeto real com que lidamos, ou os elementos reais em que nos resolvemos, como *provisoriamente definitivos*, e tratá-los como outras tantas *unidades*. Fazemos alusão à possibilidade de decompor a matéria tanto quanto quisermos, e conforme nos agrada, quando falamos na *continuidade* da extensão material; mas essa continuidade reduz-se para nós, conforme se vê, à faculdade que a matéria nos deixa escolher o modo de descontinuidade que acharmos nela. (BERGSON, 2010b, p. 173)

Por meio da perspectiva criada pela inteligência, temos condição de delimitar “coisas” no mundo real, atribuindo-lhes individualidades que as situam cada uma como elementos entre outros elementos. Esse recorte arbitrário que nossa inteligência efetua, proporcionando-nos a visão clara e definida das coisas, pode ser levada ao nível de recorte da própria unidade. Para nossos fins práticos e úteis, podemos seccionar os objetos, já apreendidos inteligentemente, em partes mais detalhadas. Se, por exemplo, enxergamos a imagem do homem como a delimitação de um indivíduo específico; nada impede que o recortemos mentalmente em partes tal qual fazemos quando dizemos que seu corpo se compõe de cabeça,

tronco e membros. Observamos que a inteligência opera de forma a converter em coisa definida aquilo que está em duração. A inteligência “coisifica” ou converte em unidade delimitada o que não se encontra definido. E essa unidade coisificada pode ser fragmentada quantas vezes mais tenhamos necessidade para melhor entendê-la. Isso permite à mente realizar diversas operações, entre elas as relações de inferências. Então,

Resumindo, é sempre no modo de descontinuidade uma vez escolhido que nos aparece ser efetivamente real e que fixa a nossa atenção, visto ser por ele que se regula a nossa ação presente. Assim, a descontinuidade é pensada por ela própria, é pensada em si própria, a sua representação é-nos dada por um ato positivo do nosso espírito, ao passo que a representação intelectual da continuidade é antes negativa, visto ser no fundo a recusa do nosso espírito, perante qualquer sistema de decomposição atualmente dado, de o ter como único possível. *A inteligência só tem representação clara do descontínuo.* (BERGSON, 2010b, p. 173)

Devemos esclarecer que a positividade a que se refere Bergson diz respeito exclusivamente à apreensão inteligente da realidade. A distinção perfeita das coisas é uma operação mental tão comum que a realizamos sem nos darmos conta desse fato, em nosso dia a dia. A negatividade diz respeito à impossibilidade essencial que possui a inteligência de lidar com a continuidade. Esta é apreendida por outra faculdade da mente: a intuição. Portanto, a fragmentação do real em elementos recortados, isto, definidos, permite-nos ter domínio de suas formas e de sua composição. Sua importância para a estética e para a arte é altamente significativa. A possibilidade da pintura, da escultura e da arquitetura encontra-se nessa faculdade que nos permite criar mentalmente imagens muito bem definidas que orientarão a criação de nossas peças artísticas.

O que foi analisado até este ponto diz respeito aos aspectos da duração do real que envolve o movimento principalmente das formas e composição que isolamos inteligentemente. Percebemos movimentos de translação dos objetos, isto é, deslocamentos espaciais. Eles são também componentes da duração. Veremos que, mesmo para o deslocamento espacial, a mente realiza recortes, apreendendo dados imóveis daquilo que se encontra em movimento.

[...] os objetos sobre os quais se exerce a nossa ação são, sem dúvida nenhuma, objetos móveis. Mas o que nos importa é saber aonde vai o móbil, onde ele se encontra em um momento qualquer do seu trajeto. Por outras palavras, importam-nos acima de tudo as suas posições atuais ou futuras, e não o progresso pelo qual ele passa de uma posição à outra, progresso que é o próprio movimento. Nas ações que realizamos, e que são movimentos sistematizados, é sobre a finalidade ou significação do movimento, sobre o traçado do seu conjunto, em uma palavra, sobre o plano de execução imóvel, que fixamos o nosso espírito. [...] [a inteligência, grifo nosso] – quando pretende ter a representação do movimento, reconstrói-o pela justaposição de imobilidades. [...] A inteligência no estado natural, tem em vista uma finalidade naturalmente útil. Quando substitui imobilidades justapostas ao

movimento, não pretende reconstruir este tal qual é, mas simplesmente substituí-lo por um equivalente prático. (BERGSON, 2010b, p. 173-174)

Em suma, o que está em questão com relação ao deslocamento espacial, ao movimento de translação, é a duração. O deslocamento real é contínuo e, como qualquer continuidade, não é apreendido pela inteligência. Esta secciona-o em infinitos pontos e se detém sobre aqueles pontos que lhe interessam. Na prática, a apreensão inteligente do movimento é uma construção mental pela qual ela se volta para alguns momentos específicos da trajetória de um objeto para realizar o traçado da linha teórica que substitui mentalmente o deslocamento real efetuado pelo objeto móvel. Tal qual ocorreu com os recortes delimitadores da realidade que propiciou o pensamento sobre coisas na realidade, o deslocamento de um objeto também é transformado em algo fixo e definido, passível de sofrer todas as inferências possíveis. A fragmentação mental do movimento torna-se evidente quando desejamos repetir movimentos, seja na mímica ou na dança. Para ajustar nosso movimento corporal a um determinado padrão definido, devemos seccionar a trajetória em etapas. Com os exercícios de repetição das diversas etapas, vamos sendo gradualmente habilitados a executá-las integralmente em um ato de movimento contínuo. Este exemplo nos mostra o quanto a inteligência participa da atividade de criação ou de produção artística.

Verificamos que as diversas operações efetuadas pela inteligência dependem da forma como ela lida com a duração. Uma vez que a duração não pode ser paralisada para que seja analisada, a mente abstrai da duração momentos curtos que lhe sejam significativos. Esses momentos nada mais são que partes das impressões sensoriais. A realidade, que é móvel, é fragmentada em imagens pontuais sobre as quais a inteligência exerce suas atividades relacionais. Tendo isto em consideração, Bergson elaborou uma analogia entre esses processos mentais atinentes à inteligência e um projetor de filme, o cinematógrafo. Assim, ele nos fez o seguinte convite à reflexão:

Suponhamos que se pretende reproduzir em uma tela uma cena animada, por exemplo o desfile de um regimento. Haveria uma primeira maneira de proceder. Seria recortar figuras articuladas representando os soldados, imprimir a cada uma delas o movimento de marcha, movimento este que, embora comum à espécie humana, é variável de indivíduo para indivíduo, e projetar o conjunto na tela. Nessa brincadeira seria preciso gastar uma enorme soma de trabalho e, aliás, o resultado obtido seria bastante medíocre: como reproduzir a flexibilidade e a variedade da vida? Mas há uma segunda maneira de proceder, ao mesmo tempo muito mais fácil e mais eficaz. É tirar do regimento que passa uma série de fotografias, e projetar essas fotografias na tela, de maneira a substituírem-se muito rapidamente umas às outras. É isso que o cinematógrafo faz. Com fotografias, cada uma representando o regimento em uma atitude imóvel, reconstitui a mobilidade do regimento que passa. É certo que, se acaso dispuséssemos apenas das fotografias, por mais que olhássemos para elas, nunca as veríamos animar-se: com a mobilidade, mesmo que fosse indefinidamente justaposta a si própria, nunca conseguiríamos fazer o

movimento. Para que as imagens se animem é preciso que algures haja movimento. E, com efeito, o movimento aqui está no aparelho. (BERGSON, 2010b, p. 332)

A comparação da inteligência com o cinematógrafo ilustra-nos o processo básico pelo qual a mente traduz a duração em etapas sucessivas de imagens fixas. Se a duração tem como atributo essencial a continuidade do movimento; a inteligência, enquanto forma de apreensão do real, tem por atributo essencial a descontinuidade. E, essa descontinuidade é formada por momentos perceptivos que, segundo a analogia do cinematógrafo, seriam como as inúmeras fotografias usadas na projeção do filme. Devemos, portanto, nos lembrar que a inteligência não se restringe apenas à esta forma de apreensão da realidade. Como vimos ao longo deste capítulo, ela apresenta funções diversas e que têm por base a efetuação de relações das mais diversas ordens. Essas relações só e tão somente são possíveis por meio dessa captação fragmentária do movimento.

Devemos destacar a importância da atividade relacional efetuada pela inteligência. Pois é em decorrência dessa atividade que o homem consegue se elevar para além do nível do pretense contato imediato com o mundo proporcionado por sua capacidade intuitiva. Um novo campo se abre ao fazer humano. A atividade inteligente é criação. Por ela a mente cria relações que não estão prontas e dadas na natureza. Portanto, podemos afirmar, sem sombra de dúvida, que a inteligência é uma das capacidades que permite ao homem ser o criador de seu mundo. Ele torna-se um agente capaz de criar e de produzir aquilo que a natureza não produz. Apesar do fato de que a inteligência tenha entre seus atributos a qualidade de ser criativa, essa capacidade ainda é insuficiente para dar conta das diversas formas como agimos efetivamente. Pois se todas as criações humanas fossem baseadas em relações inteligentemente instituídas, seria possível desenrolar o fio condutor da história da evolução cultural da humanidade. Tudo estaria muito bem encadeado, haveria, inclusive um determinado grau de previsibilidade no comportamento do homem.

A vida real mostra-nos exemplos diversos que contradizem as apreciações acima. Nem todas as relações tecidas pela mente humana têm por base as relações que criamos a partir das impressões sensoriais e o tratamento pela inteligência. Nossas imagens, as imagens pelas quais nossos pensamentos nos conduzem a ação efetiva são de origens diversas. Entre essa diversidade de fontes de imagens encontramos nossa faculdade imaginativa. E, por isso, devemos dar prosseguimento a este estudo por meio da investigação sobre a criatividade humana com base na imaginação.

7.2.5 A inteligência e a arte

As imagens claras e definidas originadas da percepção inteligente fornecem-nos material para a criação e a produção artística nos campos da pintura, escultura e arquitetura. Essas imagens são de domínio das artes plásticas, orientadas pela objetividade, as quais estudaremos mais adiante. Nos referimos aqui às obras de arte que visam a expressão da estética verificada no mundo concreto, ou daquelas que visam a retratar o que há de racional e inteligente nas nossas imagens mentais. Fazemos esta observação para distinguir produções que se referem a objetos que visam retratar a realidade daquelas que visam a reproduzir nossos sentimentos e abstrações. A beleza de um quadro realista, representando um rosto, uma paisagem, uma natureza morta são exemplos de arte plástica que se espelha na clareza, definição e fidelidade ao real. A mesma afirmação pode ser feita no que concerne à criação de bustos e de estátuas. São criações que impressionam a visão e, em alguns casos, impressionam, também, o tato.

A fidelidade ao objeto observado ou às operações geométricas, aritméticas e lógicas que nos propiciam imagens cujos traços e linhas expressam inteligibilidade são fatores que embasam a estética sob a égide da nossa faculdade da inteligência. Nesse sentido, a representação de contornos precisamente delineados e de frestas e arestas geometricamente elaboradas (retas, curvas, círculos, quadrados, triângulos e outras formas) constituem expressões de uma das funções da inteligência. Aqui não se trata do aspecto lógico da inteligência, mas do aspecto formal pelo qual essa faculdade faz recortes da realidade e os aperfeiçoa em representações de imagens precisamente delineadas. Isso nos permite afirmar que a faculdade da inteligência participa de forma significativa da criação artística. Onde, afirmamos que a inteligência tal qual a intuição são capacidades que igualmente nos conferem elementos para a criação artística.

8 IMAGINAÇÃO

Neste capítulo devemos dar continuidade ao aspecto da criatividade introduzido pelo conceito de inteligência. Verificamos que pela inteligência somos capazes de transcender a relação imediata estabelecida entre a mente e a realidade. Seu aspecto virtual evidenciou-se pela elaboração de relações entre coisas, entendidas como aquilo que surge na consciência por via da percepção ou, por outro lado, por meio da vida interior. A capacidade mental de trabalhar por meio de relações colocou o homem em um patamar diferenciado em relação aos demais seres vivos, que apresentam respostas reflexas e instintivas diante da realidade. Exatamente por estabelecer relações entre coisas, o homem passou a exercer atividade criativa. A inteligência foi apresentada, na filosofia bergsoniana, como um dos elementos da virtualidade que é capaz de produzir inovações. Ela confere ao homem a capacidade de criar. Como vimos, ela é também capaz de recriar, isto é, produzir inovações sobre aquilo que por ela foi criado.

Devemos mostrar que o ato criativo, encontrado já na inteligência, tem por base operações mentais que envolvem, entre outras aptidões, relações entre imagens. É com base nas imagens, ou seja, as imagens-percepção e as imagens-lembrança que a inteligência opera, estabelecendo relações. É exatamente com o jogo ou atividades mentais efetuadas pela mente que devemos nos aprofundar nesta fase da pesquisa. Pois é com a operação mental sobre imagens que deveremos conduzir o estudo sobre a imaginação. Imaginação, neste sentido, abrange o campo de estudo pelo qual a mente efetua operações diversas, seja na relação do homem com a realidade ou, em extremo oposto, no campo da virtualidade pura, o sonho.

Ao introduzir a temática da imaginação neste campo de pesquisa, estamos trazendo para a filosofia de Bergson aporte para um conceito que não foi investigado de forma explícita em seus trabalhos. Preenchemos, portanto, uma das lacunas deixada em sua riquíssima produção filosófica. Aqui, propomo-nos a trabalhar este conceito de forma detalhada, tendo por base obras de Théodule-Armand Ribot. Imaginação e imaginação criadora serão apresentadas, respectivamente, neste e no terceiro capítulo desta fase de estudos.

Para isso devemos mostrar que há relação direta entre o ato criativo e a imaginação. Por traz da criação, que o homem efetua no mundo, há um ato mental imaginativo que norteia sua atividade, seja de forma consciente ou não. Estudar a relação entre as imagens e sua influência sobre o agir humano é nossa meta. Deveremos ver que o ato imaginativo está mais presente do que supomos na determinação de nossas condutas. Imaginar, portanto, será mostrado que é muito mais do que deixar-se levar para o mundo da fantasia. Imaginar é

produzir, criar em todos os campos das atividades do homem. Dentre essas atividades devemos destacar o fazer artístico que tem na estética a sua fundamentação.

As diversas etapas a serem seguidas neste capítulo versarão sobre a situação transversal do conceito de imaginação na filosofia de Bergson. Faremos uma incursão sobre seu excelente trabalho sobre as relações que podem ser tecidas entre as imagens e a atividade efetiva do indivíduo. Sua teoria sobre a associação de ideias, apresentada em *Matéria e memória*, será a base sobre a qual procuraremos investigar o vínculo entre as imagens e a criatividade. A principal faculdade mental humana relacionada à criatividade é a imaginação. Entretanto, este tema não se encontra explicitado em conceito de forma bem definida nos textos de Bergson. Imperativo se faz que tenhamos a temática da imaginação bem desenvolvida para que possamos compreender a atividade de criação artística. Em vista disso, recorreremos à importante obra elaborada por Théodule Ribot denominada *Assai sur l'imagination créatrice* (Ensaio sobre a *imaginação criadora*). Nela encontramos as informações necessárias para o prosseguimento desta pesquisa. A rigor, não deve haver conflito de concepções, considerando que a concepção de percepção bergsoniana encontra-se fundamentada na psicofisiologia de Ribot. Devemos mostrar que a imaginação tal qual as imagens-memória insere-se na percepção, influenciando a ação humana.

8.1 A imaginação em Bergson como tema transversal

Entendemos que a imaginação é uma faculdade de suma importância para a compreensão da capacidade criativa do homem. Em especial, devemos esclarecer que a temática da estética e da arte se apoia sobre o poder de geração ou de criação do novo, isto é, do inédito. Por trás da criatividade, encontra-se a imaginação. Desenvolveremos o estudo desse conceito com vista ao entendimento da criação artística, ao longo deste e dos dois capítulos seguintes. Tendo por base, o fato de que nos referenciamos nos textos de Bergson para a orientação de nossa pesquisa, propomos que o conceito de imaginação deva ser apresentado com mais detalhes. Encontramos em algumas obras desse autor diversas referências à imaginação. Entretanto, não encontramos essa faculdade sendo posta, de forma explícita. Veremos, segundo alguns fragmentos de seus textos abaixo relacionados, que a imaginação é apresentada em diversas acepções.

Em *Essai sur les données immédiates de la conscience* (Ensaio sobre os dados imediatos da consciência) e em *Le rire: essai sur la signification du comique* (O riso: ensaio sobre o significado do cômico) encontramos:

Situação 1 – Versa sobre a tomada de decisão sobre o caminho a seguir diante de uma trilha que se abre em duas bifurcações: uma encruzilhada. Criamos mentalmente a figura que comporta a imagem do caminho percorrido e das duas opções igualmente disponíveis à nossa escolha. No ato deliberativo, consideramos mentalmente o trajeto percorrido antes e supomos já haver percorrido cada uma das opções que se apresentam atualmente.

É bom não se esquecer, de fato, dessa figura, verdadeiro desdobramento de nossa atividade psíquica no espaço. É puramente simbólica, e como tal, não poderá ser construída a não ser que a gente se coloque na hipótese de uma deliberação acabada e de uma resolução tomada. Ser-nos-ia melhor que a traçássemos antecipadamente. É que a gente supõe, então, o fato de termos chegado ao fim e, assistido, por *imaginação*, o ato final. Logo, essa figura não mostra a ação se realizando, mas a ação realizada.⁴⁹ (BERGSON, 2011, p. 135)

A imaginação é apresentada como meio de construção hipotética de possibilidades de ação. Ela constrói um cenário que engloba espaço e tempo representados pelo percurso feito anteriormente ao momento de tomada de uma decisão e, constrói na mente dois cenários fictícios para orientar a direção a ser seguida. É feita a construção por imagens, no momento presente, do tempo passado e do trajeto percorrido, adicionado das duas imagens que representam os caminhos igualmente possíveis. O que passou e o que ocorrerá são virtualidades que em seu conjunto produzem um esquema imaginado para a orientação da ação a ser tomada. O indivíduo coloca-se antecipadamente em situações não reais: produz hipóteses ou em outros termos antecipa ações possíveis.

Situação 2 – Dando prosseguimento ao pensamento anterior, verificamos que pela imaginação, colocamo-nos em situação de ensaio mental pelo qual substituímos a realidade por construções da mente. Construimos imagens que simulam situações possíveis.

E, portanto, uma vez a figura construída, remontamos ao passado pela *imaginação* e presumimos que nossa atividade psíquica tenha seguido precisamente o caminho traçado pela figura. Recaímos, assim, na ilusão que aludimos acima: a gente explica mecanicamente um fato e depois substituímos esta explicação pelo próprio fato. (BERGSON, 2011, p. 136)

Aqui encontramos a imaginação caracterizada como faculdade de construir imagens e de localizá-las no tempo. Ao lado disso, encontramos, também sua função no ato de criação de uma ilusão pela qual construimos uma versão mental dos fatos que ocorreram ou ocorrem na realidade.

Situação 3 – Encontramos, no fragmento abaixo, o entrelaçamento entre a inteligência e a imaginação.

⁴⁹ BERGSON, Henri. *Essai sur les données immédiates de la conscience*. 9^o édition <<Quadrige>>, 3^o tirage. Paris: Presses Universitaires de France, 2011. ISBN 978-2-13-056273-3 ISSN 0291-0489

Ora, quando o astrônomo prediz um eclipse lunar [...] Para dizer a verdade, se ele prevê um fenômeno futuro, é na condição de o considerar, até certo ponto, um fenômeno presente; ou ao menos de reduzir enormemente o intervalo que nos separa dele. Logo, o tempo de que se fala em astronomia é um número e a natureza das unidades desse número não pode ser especificada nos cálculos. Pode-se supor, assim, que essas unidades sejam tão pequenas quanto queiramos, visto que a mesma hipótese se estende pelas séries de operações. Em consequência, as relações sucessivas de posições no espaço mantêm-se, assim, conservadas. Assiste-se, então em *imaginação*, ao fenômeno que se quer prever. Sabe-se em qual ponto preciso do espaço e após quantas unidades de tempo esse fenômeno ocorrerá. (BERGSON, 2011, p. 146-147)

Observamos que a inteligência produz imagens que ilustram fenômenos não reais. É a esquematização pela qual a mente, de posse de imagens-percepção ou de imagens-lembrança, constrói relações entre seus elementos. Essa construção efetua-se por meio de imagens novas derivadas das imagens originais. A questão é a eliminação da referência temporal do processo. As relações são efetuadas no tempo presente. Fatos do passado são operados no presente, assim como as projeções geradas pelos cálculos são visualizadas como imagens atuais. Todo o jogo de imagens desempenhado pelas operações da inteligência constitui associação de imagens. Isso nada mais é que imaginação. Onde podemos afirmar que, sob esta perspectiva, encontramos um ponto comum entre as duas faculdades, a inteligência e a imaginação. Muitas das relações tecidas por nossa inteligência podem ocorrer acompanhadas de imagens que produzem cenários imaginados que nos orientam sobre a realidade.

Situação 4 – O recorte a seguir mostra que as relações construídas pela imaginação não obedecem necessariamente ao raciocínio e à lógica. Pela imaginação entendemos o mundo por meio de interpretações que estão totalmente fora do campo das associações concebidas pelas relações inteligentes.

Uma proposição como esta: “minha roupa habitual faz parte de meu corpo” é um absurdo aos olhos da razão. No entanto, a imaginação a tem como verdadeira. “Um nariz avermelhado é um nariz pintado” e “um negro é um branco fantasiado [pintado de preto, explicação nossa]” ainda são absurdidades para a razão que raciocina, mas são verdades muito certas para a simples *imaginação*. Há, então, uma lógica da imaginação que não é a lógica da razão e que mesmo em relação a esta última se opõe, às vezes. E com aquela [a lógica da imaginação (grifo nosso, acrescentado para melhorar a compreensão)] falta, portanto, a consideração da filosofia, não apenas para o estudo do cômico, mas ainda, para outras pesquisas de mesma ordem.⁵⁰ (BERGSON, 2012a, p. 31-32)

O comportamento do homem diante da realidade não segue, necessariamente, as regras da racionalidade. A faculdade da imaginação apresenta-se como uma das capacidades interpretativas da realidade. Ela desempenha a mesma função referencial que a inteligência no que concerne à sua influência sobre a ação. O mundo é percebido pelo ser humano segundo as

⁵⁰ Bergson, Henri. *Le rire: essai sur la signification du comique*. 14e édition. 3e tirage. Paris: Presses Universitaires de France, 2012. ISBN 978-2-13-060822-6 ISSN 1764-0288

fantasias, as razões, crenças e expectativas que estão por trás de suas ações possíveis. Se por um lado, nossas relações inteligentes com o mundo nos permitem construir uma lógica racional; por outro lado, nossas relações fantasiosas com a vida permitem-nos admitir uma “lógica” própria para a imaginação.

Situação 5 – A imaginação é apresentada como elemento essencial do sonho. Não por menos, há uma conexão entre os termos da linguagem corrente que versa sobre a semântica de viver “no sonho” ou “na imaginação”.

Mas, sobretudo há uma demência própria ao sonho. Há certas contradições especiais, tão naturais à *imaginação* do sonhador, tão chocantes para a razão do homem desperto que seria impossível de lhes dar uma ideia exata e completa para aquele que não a tenha experimentado. Fazemos alusão, aqui, à estranha fusão que o sonho opera frequentemente entre duas pessoas que se tornam uma e permanecem distintas. Ordinariamente, uma das personagens é a própria pessoa que dorme. Ela sente que não deixou de ser o que é. Ela nem ao menos deixou de ser outra. Ela é e não é ao mesmo tempo. (BERGSON, 2012a, p. 146)

Destacamos aqui o peso que a imaginação possui sobre o ato criativo desempenhado pela mente. As associações de imagens durante o sonho são irrestritas. Temos a imaginação totalmente liberada para efetuar conexões de imagens que seriam impossíveis de serem feitas durante o estado de vigília. Pela imaginação livre, o significado de possível e impossível, na verdade, é abolido. Tal como vemos na citação acima, em sonho, podemos ser ao mesmo tempo dois indivíduos distintos. Tal situação não faz parte de nosso jeito próprio e regular de enxergarmos a nós mesmos, exceção feita a alguns estados mentais empáticos. O sonho é um fenômeno mental que serve para nos ilustrar o quanto a imaginação é capaz de nos oferecer combinações de imagens, sem as regras e os filtros da racionalidade e, também, sem ater-se a modelos preconcebidos. Isso nos aponta o caráter iminentemente criativo da imaginação.

As situações que foram apresentadas constituem alguns entre inúmeros exemplares da aplicação do conceito de imaginação nas obras de Bergson. Todas as situações descritas nos apontam para a questão da virtualidade. Isso nos é sugerido pelo fato de que em todos os momentos em que se verifica referência à imaginação, somos conduzidos a pensar em formulações mentais que envolvem imagens e combinações de imagens que não são a rigor imagens-percepção. São combinações que, em muitos casos, constituem pretensas formulações sobre a realidade com vista a fins diversos: seja para fins das exigências práticas da vida ou não. Nesse sentido, a imaginação surge como um processo mental que lida com imagens e suas combinações que não estão atreladas necessariamente à realidade, mas podem a ela virem a ser aplicada. O afastamento máximo da realidade, que encontramos nas situações apresentadas, encontra-se no sonho.

Entretanto, não devemos perder de vista as relações da imaginação com outras faculdades mentais, tal qual a inteligência. Como vimos, as diversas operações efetuadas pela inteligência podem vir acompanhadas pelo agrupamento de imagens para a formação de um cenário virtual que norteia a ação humana. Por exemplo: as operações de previsão da astronomia ilustradas na situação 3 envolvem ao mesmo tempo a atividade inteligente da mente e a imaginação.

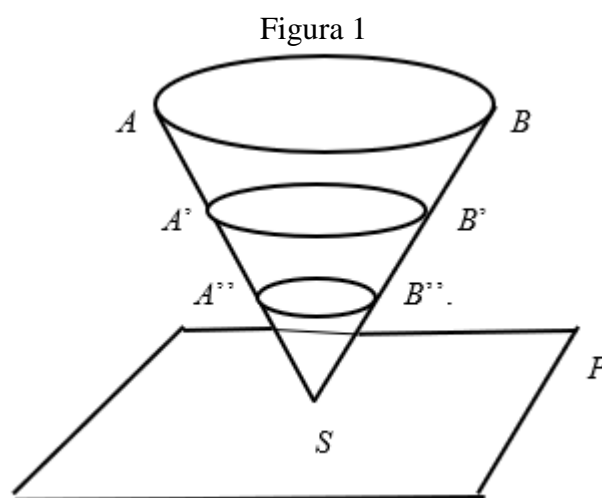
Diante do que foi visto até este ponto, já temos algumas informações sobre a capacidade de imaginação. Por esses exemplos, somos informados por algumas notas características desse conceito. Mesmo assim, não encontramos nas obras de Bergson uma exposição explícita sobre o tema. Por isso, afirmamos que a imaginação é um assunto transversal em suas publicações. Contudo, encontramos, em *Matéria e memória*, um estudo pormenorizado sobre a *associação de ideias*. Esse estudo nos oferece a base para a pesquisa sobre a imaginação.

8.2 Associação de ideias

A temática da associação de ideias será conduzida aqui por meio do intercâmbio indiferenciado entre as palavras *ideia* e *imagem*. Por isso, em algumas partes do texto serão utilizados como equivalentes os termos associação de ideia e associação de imagem. Adotamos esta convenção para que se possa fazer a aproximação entre a terminologia bergsoniana e a de Ribot, ao longo das subseções seguintes. Esclarecemos que ambas são realmente substituíveis quando se trata de imagens simples, uma vez que uma ideia, na verdade é uma combinação de imagens que se apresentam como um complexo.

O estudo da associação de ideias será conduzido com base no esquema da percepção efetiva elaborado por Henri Bergson, em *Matéria e memória*. Trata-se de uma ilustração que possui como elementos principais o plano da realidade e o cone da virtualidade, os quais reproduzimos na figura 1, ilustrada abaixo. O plano P representa a instância da realidade. Nele encontramos tudo o que reconhecemos como o mundo real do qual assimilamos impressões sensoriais e no qual agimos. O cone da virtualidade representa as atividades mentais. É nele que encontramos as imagens em suas diversas acepções e que exercem influência sobre a percepção. O ponto S é a interseção da virtualidade com a realidade. Ele representa o corpo físico. As diversas seções AB representam imagens, sejam elas imagens-lembrança, ideias gerais, ou mesmo planos de imaginação. O distanciamento entre S e a base AB do cone expressa o quanto uma imagem possui de realidade ou de virtualidade. Por

atualidade deve ser entendido o quanto mais próxima uma imagem se encontra da realidade. A tendência é que uma imagem muito solicitada pela apreensão do real situe-se mais próxima do ponto *S*. Portanto, imagens que se encontram na seção *A''B''* são mais atuais que aquelas localizadas na seção *A'B'*. As primeiras são mais facilmente evocadas pela percepção. Por meio deste esquema, podemos analisar o intercâmbio das imagens com o plano da realidade. Referimo-nos, portanto, às relações que o corpo estabelece com o mundo real e as influências proporcionadas pela combinação das imagens: a imaginação.



Pois, recapitulando o que vimos sobre a percepção efetiva, apresentamos abaixo o trecho de um texto de Théodule Ribot que expressa a conexão entre a imaginação e a percepção, a partir da relação próxima de dois de seus elementos essenciais: a apreensão sensorial do real e a intervenção das imagens:

Entre a percepção que apreende o real e a imaginação, a oposição parece radical. Portanto, admite-se geralmente que para elevar-se acima do sentir, para perceber, faz-se necessário uma síntese de imagens. De forma mais simples, dois elementos são necessários: um que vem de fora, o elemento fisiológico atuante sobre os nervos e os centros sensoriais que se traduzem na consciência pelo estado vago que designamos pelo nome de sensações; o outro, vem de dentro e que ajunta à sensação presente as imagens apropriadas, resíduos de experiências anteriores. De forma que a percepção exige um aprendizado; é necessário sentir, depois perceber mal, para enfim, perceber bem. O dado sensorial não é nada mais que uma fração do total na operação que denominamos percepção. Ao apreender diretamente um objeto, uma parte desse objeto é simplesmente representada.⁵¹ (RIBOT, 1921, p. 88-89)

Se fizermos um paralelo entre o conceito de percepção efetiva de Bergson e a exposição de Ribot, notamos semelhança entre o que um e o outro expõem sobre a relação

⁵¹ RIBOT, Théodule Armand. *Assai sur l'imagination créatrice*. Sixième édition. Paris: Librairie Félix Alcan, 1921.

entre a percepção sensorial e as imagens no ato perceptivo. A diferença entre suas exposições encontra-se no detalhe pelo qual Ribot faz uso do termo imaginação para referir-se às imagens que se inserem na percepção sensorial. Há de se destacar que ele afirma igualmente a Bergson que a percepção da exterioridade depende de dois elementos: um externo (sensações) e um interno (imagens). Os dois elementos operam concomitantemente para que a percepção se torne compreensiva. Esta compreensão da realidade, portanto, é totalmente dependente da afluência dos dois fatores. Pois, se a consciência se voltasse exclusivamente para as sensações, estas, por si só, não teriam nenhum significado. E, contrariamente, se a consciência lidasse exclusivamente com as imagens do passado, ela não estabeleceria intercâmbio com a realidade por meio da percepção. Por isso, uma consciência focada na imaginação tende a situar-se na direção da seção *AB* do cone da virtualidade. Contrariamente, a consciência voltada para a ação tende para a direção do ponto *S*. Portanto, é possível que apontemos dois extremos do comportamento humano: aquele voltado exclusivamente para a ação e aquele voltado exclusivamente para o sonho, ou seja, para a vida imaginativa. Veremos que o comportamento humano médio é conduzido pela localização da consciência entre os dois extremos. Se considerarmos que a consciência esteja operando por meio de ideias gerais, que nada mais são que uma modalidade de imagem, veremos que:

A essência da ideia geral, com efeito é mover-se incessantemente entre a esfera da ação e a da memória pura. Reportemo-nos ao esquema que havíamos traçado. Em *S* está a percepção atual que tenho de meu corpo, ou seja, de um certo equilíbrio sensório-motor. Sobre a superfície da base *AB* estarão dispostas, se quiserem, minhas lembranças em sua totalidade. No cone assim determinado, a ideia geral oscilará continuamente entre o vértice *S* e a base *AB*. Em *S* ela tomaria a forma bem nítida de uma atitude corporal ou de uma palavra pronunciada; em *AB* ela tomaria o aspecto, não menos nítido, dos milhares de imagens individuais nas quais viria se romper sua unidade frágil. [...] Mas a verdade é que a ideia geral nos escapa tão logo pretendemos fixá-la a uma ou outra dessas extremidades. Ela consiste na dupla corrente que vai de uma à outra – sempre pronta, seja a cristalizar-se em palavras pronunciadas, seja a evanescer-se em lembranças. (BERGSON, 2010a, p. 189-190)

O fragmento acima nos indica que a ideia geral somente existe na faixa intermediária entre os dois extremos: o ponto *S* e a seção *AB*. Em *S*, ela anula-se e dá espaço à ação e em *AB*, ela adota a identidade de uma das inúmeras imagens-lembrança. Logo, a consciência atém-se à posição central entre a execução de uma atividade psicomotora e os atos mentais dentre os quais a imaginação.

[...] entre os mecanismos sensório-motores figurados pelo ponto *S* e a totalidade das lembranças dispostas em *AB* há lugar [...] para milhares e milhares de repetições de nossa vida psicológica, figuradas por outras tantas seções *A'B'*, *A''B''*, etc. do mesmo cone. Tendemos a dispersar-nos em *AB* à medida que nos liberamos mais de nosso estado sensorial e motor para viver a vida do sonho; tendemos a concentrar-

nos em *S* à medida que nos ligamos mais firmemente à realidade presente, respondendo através de reações motoras a excitações sensoriais. Na verdade, o eu normal não se fixa jamais em nenhuma das posições extremas; ele se move entre elas, adota sucessivamente as posições representadas pelas seções intermediárias, ou, em outras palavras, dá a suas representações o suficiente de imagem e o suficiente de ideia para que elas possam contribuir utilmente para a ação presente. (BERGSON, 2010a, p. 190-191)

Uma imagem somente participa da ação presente se apresentar afinidade com as sensações ou as pretensões de ação do indivíduo. Durante o processo perceptivo, as imagens que apresentam relação com as sensações atuais são evocadas e trazidas ao ponto *S* do esquema, para iluminar a ação dos mecanismos motores afetos à resposta corporal. O aporte de imagens para inserção na percepção envolve dois processos distintos pelos quais a imagem vem a ser incorporada à percepção: a semelhança e a contiguidade.

8.2.1 Semelhança e contiguidade entre imagens

Semelhança é uma relação entre imagens que denota a comparação imediata entre elas. Contiguidade indica a relação de sequenciamento entre imagens, seja tanto espacial quanto temporal. Segundo Ribot (1921, p. 20-21), a associação por contiguidade (ou continuidade) reproduz a ordem e a conexão das coisas. Ela se reduz aos hábitos adquiridos por nosso sistema nervoso. E a associação por semelhança baseia-se na operação mental pela qual imagens atuais são comparadas entre si independentemente da temporalidade. É um processo de comparação que coloca imagens de tempos diferentes em condição de simultaneidade para que a relação de semelhança seja aferida. Embora pareça que estas duas relações expressem algo simples, veremos que muitos questionamentos efetivamente podem ser colocados. O que está em discussão, no fundo, é a associação de ideias ou de imagens. Devemos orientar nossa análise para o fato de que, durante a percepção, as sensações nos oferecem impressões da exterioridade sob a forma de imagens-percepção. Essas são as informações mais atuais da realidade que nos chegam à consciência e são referências para possíveis ações. Quando nos referimos às sensações, na verdade, estamos também nos referindo à essas imagens da exterioridade. Elas constituem os dados que entram em relação com as imagens-lembrança. Tendo isto em conta, a associação de imagens envolve relação de imagens que se encontram exclusivamente no campo da virtualidade (as imagens-lembrança), assim como as imagens percepções, que embora sejam virtuais, apresentam uma conexão com a realidade, via sensações. Devemos lembrar que uma imagem-percepção é a impressão mental daquilo que se encontra efetivamente no campo da realidade. Em vista disso,

deprendemos que uma das referências para nossas ações sobre a exterioridade são as imagens-percepção. Elas são representativas dos estímulos externos e são, ao mesmo tempo fontes estimuladoras de nossas ações efetivas. São, portanto, estas imagens que evocam as imagens-lembrança ou as ideias gerais que lhes sejam afins. Donde, pergunta-se: qual critério orienta a evocação de uma lembrança durante a percepção? A questão colocada por Bergson recai sobre o tipo de associação que é estabelecida entre a imagem-percepção e a imagem-lembrança, ou entre diversas imagens-lembranças no campo da virtualidade.

Que toda ideia emergente no espírito tem uma relação de semelhança ou de contiguidade com o estado mental anterior, é incontestável; mas uma afirmação desse tipo não nos informa sobre o mecanismo da associação, e a bem da verdade não nos esclarece absolutamente nada. Buscaríamos em vão, com efeito, duas ideias que não tenham entre si algum traço de semelhança ou que não se toquem por algum lado. No que diz respeito à semelhança, por mais profundas que sejam as diferenças que separam duas imagens, encontraremos sempre, remontando bem acima, um gênero comum ao qual elas pertencem e, em consequência, uma semelhança que lhes serve de traço de união. No que concerne à contiguidade, uma percepção *A*, como dizíamos antes, não evoca por “contiguidade” uma antiga imagem *B* a não ser que ela lembre primeiro uma imagem *A'*, e não a percepção *A*, que toca realmente *B* na memória. Por mais afastados que se suponham portanto os termos *A* e *B* um do outro, sempre se poderá estabelecer entre eles uma relação de contiguidade se o termo intercalar *A'* mantiver com *A* uma semelhança suficientemente afastada. Isso quer dizer que entre duas ideias quaisquer, escolhidas ao acaso, há sempre semelhança e sempre, se quiserem, contiguidade, de sorte que, ao descobrir uma relação de contiguidade ou de semelhança entre duas representações que se sucedem, não se explica em absoluto por que uma evoca a outra. (BERGSON, 2010a, p. 191-192)

À primeira vista, parece ser incompreensível a afirmação de que por mais diferentes que sejam duas imagens sempre encontraremos um traço de semelhança entre elas. A resposta à essa proposição encontramos em Ribot, em seu estudo psicológico sobre a associação de ideias. Seu ponto de partida é o conceito de analogia.

O elemento essencial e fundamental da imaginação criadora, na ordem intelectual, é a faculdade de pensar por analogia: quer dizer, por semelhança parcial ou frequentemente acidental. Entendemos por analogia uma forma imperfeita de semelhança: o semelhante é um gênero do qual a analogia é uma espécie. (RIBOT, 1921, p. 22)

Segundo Ribot, quando estabelecemos analogia entre duas coisas ou imagens, estamos efetuando relação de comparação sem critérios rigorosos. A semelhança entre os análogos não precisa ser perfeita. Veremos que basta que haja algum fator o qual a mente considere relevante para que se possa afirmar a relação analógica. Os fatores que intervêm na analogia e que são considerados por ele são: a quantidade, a qualidade e o inconsciente.

A analogia estabelecida pela quantidade de atributos entre duas imagens é ilustrada pela comparação entre duas imagens da seguinte forma: seja a primeira detentora dos atributos *abcdef* e a segunda, *rstudv*. São duas imagens diferentes das quais consideramos seis

atributos onde apenas o atributo *d* é comum. Se dissermos que as duas imagens são análogas, essa analogia deve-se exclusivamente ao único elemento comum. Há de se convir que se um número maior de atributos comuns fosse compartilhado pelas duas imagens, mais semelhantes elas seriam.

A analogia baseada na qualidade ou nos valores:

Ela apoia-se em um elemento variável que oscila do essencial ao acidental ou do real ao aparente. Entre os cetáceos e os peixes as analogias são grandes para o leigo e fracas para o naturalista. Aqui, diversas aproximações são possíveis se não tomarmos em conta nem sua solidez, nem sua fragilidade. (RIBOT, 1921, p. 22)

Essa é uma modalidade de analogia muito presente nas comparações do senso comum. Ela é ilusória por conta da grande quantidade de elementos comuns às duas imagens. Somente uma avaliação e uma classificação mais detalhada das imagens permitem mostrar a fragilidade da semelhança entre elas. Pois nesses casos, a analogia nos oferece, por vezes, a convicção da semelhança. De fato, não raro, mesmos nós que temos conhecimento de que golfinhos e baleias são mamíferos, nos referimos aos indivíduos dessas espécies como peixes.

Analogia efetuada por fatores inconscientes são aquelas cujo liame não nos é evidente. Há um exemplo apresentado por Ribot que se denomina transferência por omissão do termo médio. Ele o descreve da seguinte forma:

Enfim, nos espíritos sem rigor, produz-se uma operação semiconsciente que se pode denominar por transferência pela omissão do termo médio. Há analogia entre *abcde* e *ghaif* pelo elemento comum *a*; entre *ghaif* e *xyzq*, pelo elemento comum *f*; e, finalmente uma analogia estabelece-se entre *abcde* e *xyzq* sem outro motivo que a analogia com *ghaif*. Na ordem afetiva, as transferências desse gênero não são raras. (RIBOT, 1921, p. 22-23)

Esta modalidade de analogia não se estabelece evidentemente por critérios lógicos. A dificuldade decorre quanto à possibilidade de inferir sobre a existência do termo oculto. A solução que melhor explica essa analogia encontra-se, não por via da inteligibilidade, mas por meio da avaliação afetiva. Esta avaliação já nos indica que as associações de ideias e as analogias não estão restritas às relações intelectuais.

As três modalidades de analogia descritas por Ribot, em certo sentido, respondem e afirmam os problemas propostos por Bergson quanto à associação de ideias por semelhança e por contiguidade. Mesmo que Bergson não apresente as opções de solução para a associação de ideias, ele estabeleceu asserções que se confirmaram com os trabalhos de Ribot. Essas asserções são: “Por mais afastados que se suponham, portanto, os termos *A* e *B* um do outro, sempre se poderá estabelecer entre eles uma relação de contiguidade” e, “entre duas ideias quaisquer, escolhidas ao acaso, há sempre semelhança” (citadas acima, conforme referência a

BERGSON, 2010a, p. 191-192). À primeira vista, parece que Bergson não admite o conceito de associação de ideias. No seguimento, veremos que, na verdade ele pretende ressignificar esse conceito, nos alertando que as operações com imagens não devem ser realizadas como se as imagens fossem elementos isolados. Toda imagem faz parte de um contexto que não deve ser desprezado. A consciência na qual surgem as imagens não consiste exclusivamente dessas imagens tomadas isoladamente como unidades atômicas. Elas fazem parte do campo mais amplo da consciência. Por isso, quando consideramos a percepção efetiva e afirmamos que imagens-lembrança são atraídas ou evocadas para insinuar-se no processo perceptivo, deparamo-nos com a questão de qual é o fator preponderante que estabelece a seleção da imagem adequada. Pois, estamos de fato falando de associação entre imagens: a que vem de fora e a que vem de dentro.

A verdadeira questão é saber como se opera a seleção entre uma infinidade de lembranças que se assemelham, todas, por um lado à percepção presente, e porque uma só dentre elas – esta e não aquela – emerge à luz da consciência. A essa questão o associacionismo não é capaz de responder, porque ele institui as ideias e as imagens em entidades independentes, flutuando, à maneira dos átomos de Epicuro, num espaço interior, aproximando-se, ligando-se entre si quando o acaso as conduz à esfera de atração uma das outras. Aprofundando a doutrina nesse ponto, veríamos que seu erro foi intelectualizar demasiadamente as ideias, atribuir-lhes um papel inteiramente especulativo, acreditar que elas existem para si e não para nós, desconhecer sua relação com a atividade do querer. Se as lembranças vagueiam, indiferentes, numa consciência inerte e amorfa, não há nenhuma razão para que a percepção presente atraia de preferência uma delas: só poderei constatar o encontro, uma vez produzido, e falar de semelhança ou de contiguidade – o que equivale, no fundo, a reconhecer vagamente que os estados de consciência têm afinidades uns com os outros. Mas dessa afinidade que toma a dupla forma da contiguidade e da semelhança, o associacionismo é incapaz de fornecer qualquer explicação. (BERGSON, 2010a, p. 192-193)

A questão sobre como se opera a seleção de imagens encontra-se encaminhada com as modalidades de analogia propostas por Ribot. Mas, não podemos deixar de ressaltar a problemática suscitada por Bergson quanto ao caráter não atômico das imagens. Pois, como veremos no seguimento desta análise, o esforço que Bergson efetua para descaracterizar a associação de ideias encontra fundamento na relação do indivíduo com o todo. As imagens, ou igualmente as ideias, não são entes isolados. Elas fazem parte de uma totalidade abrangida pela mente, seja consciente ou inconscientemente. A afinidade entre ideias por semelhança ou contiguidade, segundo o trecho acima, não é capaz de explicar por si só a associação entre ideias. A forma englobante pela qual percebemos a realidade deve ser colocada como ponto de partida para a compreensão de que a associação de ideias não está no fundamento das combinações e afinidades que se operam sobre as imagens. Vejamos o trecho abaixo:

Na realidade, percebemos as semelhanças antes dos indivíduos que se assemelham, e, num agregado de partes contíguas, o todo antes das partes. Vamos da semelhança aos objetos semelhantes, bordando sobre a semelhança, essa talagarça comum, a variedade das diferenças individuais. E vamos também do todo às partes, por um trabalho de decomposição cuja lei veremos mais adiante, e que consiste em parcelar, para a maior comodidade da vida prática, a continuidade do real. A *associação* não é, portanto, o fato primitivo; é por uma *dissociação* que começamos, e a tendência de toda lembrança a se agregar a outras explica-se por um retorno natural do espírito à unidade indivisa da percepção. (BERGSON, 2010a, p. 193)

Aqui, encontramos a resposta para a desqualificação que Bergson realizou sobre o conceito de associação de ideias como principal etapa para as relações que se estabelecem entre as ideias. Em primeiro plano encontramos a capacidade mental para efetuar operações relacionais. Faz-se necessário, portanto, que já tenhamos a capacidade mental de estabelecer a relação de semelhança para que se possa afirmar ou negar a semelhança entre as imagens. A relação do todo com as partes somente tem condição de ser tecida se a mente é capaz de discernir do todo, que lhe impacta via sensações, as suas partes constituintes. Por isso, tomamos por base o fato de que nossa relação com o mundo é primeiramente pela via do todo que se apresenta à mente, tenhamos consciência ou não. A partir do todo, Bergson nos indica que o primeiro tratamento efetuado pela mente é a dissociação da imagem do todo em múltiplos fragmentos de imagens. E este posicionamento é o que adotamos nesta pesquisa. Sua premissa é que nossas percepções são primariamente globais e gradualmente as fragmentamos em partes, por meio da inteligência ou das conveniências de nossas possibilidades de agir. A dissociação alcança graus diferentes segundo as necessidades práticas da vida. A primeira dissociação verifica-se no conjunto global das imagens-percepção. Esse conjunto dissocia-se nas diversas imagens sensoriais. E cada uma destas últimas imagens são dissociadas dentro de suas próprias classes. Após sucessivas etapas dissociativas, a mente passa a dispor de elementos para a realização das sínteses necessárias para a construção das imagens tanto individuais quanto das séries de imagens. Elas servem de base para o reconhecimento e para a construção virtual de sequências de imagens que orientam nossas ações. Por isso, Bergson coloca a *dissociação* de ideias como elemento fundamental e, conseqüentemente, a partir do qual as relações entre imagens ou ideias tornam-se possíveis. Não devemos, entretanto, entender este seu posicionamento como refutação da associação de ideias, mas apenas como entendimento de que as relações diversas entre imagens têm origem na dissociação e não na associação. Esta última etapa é secundária.

Como foi estudado nas funções da inteligência, a realidade fluída apresenta-se à mente como um todo movente. Recapitulamos que a inteligência fixa ou congela imagens que correspondem às etapas da realidade, segundo o mecanismo cinematográfico. Ao fazer isso

ela obtém a impressão das partes que interessam aos requisitos de clareza exigidos pela vida prática. A dissociação de imagens já começa no ato perceptivo e continua em níveis mais complexos de operação, na virtualidade. No que concerne à construção pela imaginação de um mundo virtual correlato ao mundo real, seus elementos constitutivos são originados, preferencialmente, das imagens advindas das impressões sensoriais. A associação de ideias surge como processo de síntese pelo qual as imagens são combinadas segundo as regras da semelhança e da contiguidade para a formação de um todo virtual que seja mais adequado às ações sobre a realidade, nos atos reprodutivos, como veremos a seguir. Em relação a isso, Ribot retoma o assunto referente à não atomicidade das imagens iniciado por Bergson e reafirma a importância da dissociação das imagens como pré-requisito para a associação de ideias e para a criatividade.

Parece que consideramos as imagens como fatos isolados: átomos psíquicos. Mas este é um posicionamento puramente teórico. As representações não são solitárias. Na verdade, elas fazem parte de uma cadeia ou de uma trama, de uma rede, desde que em razão de suas múltiplas relações, elas possam irradiar-se em todos os sentidos. Ora, a dissociação age sobre as séries, troncam-nas, mutilam-nas, demolem-na e reduzem-nas ao estado de ruína.

A lei ideal de revivescência de imagens é aquela conhecida desde Hamilton sob o nome de “lei da reintegração” que consiste na passagem da parte ao todo: cada elemento tendendo a reproduzir o estado completo, cada membro de uma série, a totalidade da série. Se esta lei fosse a única a existir, a invenção nos seria proibida para sempre. Nós não sairíamos da repetição, ficaríamos aprisionados na rotina. Mas, há uma potência antagonica que nos liberta: a dissociação. (RIBOT, 1921, p. 16-17)

Devemos dirigir nosso olhar para o alerta que Ribot nos faz, caso a associação de ideias (lei da reintegração) fosse o único processo mental. Se assim fosse, ficaríamos restritos às imagens impressas na memória pelos estímulos sensoriais. Viveríamos repetindo as sequências evolutivas da duração percebida. Nada de novo geraríamos e restringiríamos nossos atos à mera imitação ou repetição da realidade.

Dando sequência ao estudo do esquema representativo da virtualidade e da realidade, apresentamos algumas possibilidades que ilustram o deslocamento da consciência entre os dois extremos do cone da virtualidade.

8.3 A vida real e a vida de sonho

Voltemos à análise da relação da virtualidade com a realidade intermediada pelo corpo. Consideramos, no momento, a situação da consciência voltada para a ação. Nesta instância, é o ponto *S* do esquema da figura 1 que entra em foco. Durante a ação, imagens-lembrança participam da atividade psicomotora. Essas imagens intervenientes na percepção

oferece-nos a luz para o esclarecimento e a orientação dos movimentos. Elas são, na verdade, sequências de imagens encadeadas segundo associações por semelhança e contiguidade. Mas, a margem de combinações possíveis entre imagens, próximo ao ponto de ação, é restrita. A imagem ou série de imagens comprimem-se quanto mais próximas da ação se encontram. Em outros termos, as possibilidades de alteração da imagem que participa da percepção reduzem-se ou tendem a anular-se durante a ação. Neste sentido, a semelhança e a contiguidade como formas de associação participam da percepção da seguinte forma:

Suponhamos por um instante, com efeito, que nossa vida psicológica se reduza às meras funções sensório-motoras. [...] na figura esquemática que traçamos, nesse ponto *S* que corresponderia à maior simplificação possível de nossa vida mental. Nesse estado, toda percepção prolonga-se espontaneamente em reações apropriadas, pois as percepções análogas anteriores mostraram aparelhos motores mais ou menos complexos que para entrar em funcionamento só esperam a repetição do mesmo apelo. Ora, há nesse mecanismo uma *associação por semelhança*, já que a percepção presente age em virtude de sua similitude com as percepções passadas, e há aí também uma *associação por contiguidade*, já que os movimentos consecutivos a essas percepções antigas se reproduzem, e podem inclusive arrastar consigo um número indefinido de ações coordenadas à primeira. Percebemos portanto aqui, na sua origem mesma e quase confundidas – não pensadas, certamente, mas desempenhadas e vividas -, a associação por semelhança e a associação por contiguidade. [...] Representam os dois aspectos complementares de uma única e mesma tendência fundamental, a tendência de todo organismo a extrair de uma situação dada o que ela tem de útil, e a armazenar a reação eventual, sob a forma de hábito motor, para fazê-la servir a situações do mesmo tipo. (BERGSON, 2010a, p. 195-196)

Do exposto acima, verificamos que, durante a ação, as duas modalidades de associação de imagens tendem a confundir-se. A associação por semelhança encontra-se presa à própria imagem-lembrança que ilumina a ação. Concomitantemente, a sequência de atos que envolvem a ação demanda cada mais imagens que sejam adequadas à continuidade da ação. Isso exige que novas combinações sejam inseridas no processo perceptivo. Estamos, neste caso, falando de imagens ou sequências de imagens contíguas. São “pedaços” de experiências passadas que são sucessivamente evocadas para dar sentido à percepção. E cada “pedaço” de sequência de imagens-lembrança ou ideias que participa da associação por contiguidade torna-se eficaz durante a ação por agir segundo sua semelhança com o ato praticado.

Diferentemente do que foi apresentado acima, voltemo-nos para a situação na qual a consciência encontra-se voltada para a virtualidade. Nessa situação, as operações mentais tendem a efetuar-se na base do cone da virtualidade, isto é, na seção *AB* do esquema representado na figura 1. Nela encontramos a totalidade da memória. Seu afastamento do ponto de ação lhe confere dispersão, de forma que as impressões memoriais se encontram fora do campo de influência da ação imediata. Neste campo da virtualidade, as imagens que podem ser evocadas pela lembrança estão sujeitas às dissociações e associações, de forma

mais livre do que quando próximas ao ponto de ação S (ponto de contração). Quanto mais próxima de AB , a mente encontra espaço para atividades virtuais mais amplas. As relações entre imagens perdem critérios para seus arranjos, isto é, não estão sujeitas às pressões da ação. Seu distanciamento da ação retira toda e qualquer determinação e exigência imposta pelas necessidades da vida real. Daí, podemos afirmar que neste campo encontramos a criatividade irrestrita. Os sonhos e as fantasias são os produtos de nossa capacidade de imaginação, que encontra no distanciamento da realidade, o lugar propício para seu florescimento. Repetimos que nesta zona de operação os arranjos e combinações entre imagens não obedecem a qualquer critério. Dissociações e associações de imagens ocorrem, por assim dizer, espontaneamente, dentro da dinâmica própria do fluxo das atividades mentais. Sobre isso, Bergson disse o seguinte:

Passemos, segundo nosso método, da existência psicológica simplesmente “praticada” para aquela que seria exclusivamente “sonhada”. Coloquemo-nos, em outras palavras, sobre essa base AB da memória em que se desenham em seus menores detalhes todos os acontecimentos de nossa vida transcorrida. Uma consciência que, desligada da ação, mantivesse sob o olhar a totalidade de seu passado, não teria nenhuma razão para se fixar sobre uma parte desse passado em vez de outra. Num certo sentido, todas as suas lembranças difeririam de sua percepção atual, pois, se as tomarmos com a multiplicidade de seus detalhes, duas lembranças não são jamais identicamente a mesma coisa. Mas, num outro sentido, um lembrança qualquer poderia ser aproximada da situação presente: bastaria negligenciar, nessa percepção e nessa lembrança, suficientes detalhes para que apenas a semelhança aparecesse. Aliás, uma vez ligada a lembrança à percepção, uma quantidade de acontecimentos contíguos à lembrança se associaria ao mesmo tempo à percepção – quantidade indefinida, que só se limitaria no ponto em que se escolhe detê-la. As necessidades da vida já não determinam o efeito da semelhança e conseqüentemente da contigüidade, e, como no fundo tudo se assemelha, segue-se que tudo pode se associar. Há pouco, a percepção atual prolongava-se em movimentos determinados; agora ela se dissolve numa infinidade de lembranças igualmente possíveis. Em AB a associação provocaria portanto uma escolha arbitrária, assim como em S um procedimento fatal. (BERGSON, 2010a, p. 196-197)

Destaca-se, na citação, que quanto maior for o distanciamento da mente em relação ao contato com a realidade, mais possibilidade encontrarmos de acesso às nossas memórias. Esse contato com a memória ocorre por via das lembranças que são despertadas. São nossas experiências vividas que são trazidas à luz. Mas, sem as exigências da vida prática que orientariam o “despertar” de algumas memórias em vez de outras, a mente situada nas proximidades da base AB do cone da virtualidade desperta memórias quaisquer, isto é, sem qualquer vínculo com o real. A exigência de semelhança entre a imagem-lembrança evocada e as impressões sensoriais perde efeito. Sob esta circunstância, lembranças aleatórias são trazidas da memória e combinações desconectadas da realidade são construídas. Encontramos, portanto diante da situação mental de imaginação pura. Esta enseja todos os arranjos

criativos encontrados no sonho, nos devaneios e criações espontâneas. A citação termina por fazer referência a “um procedimento fatal”. Isso significa que se um arranjo de imagens oriundo do extremo AB vier a orientar a ação em S , sem que tenha sido evocado pela realidade, a fatalidade é uma possibilidade. Pois a ação, neste caso, não apresenta qualquer coerência com a realidade. Este destaque já nos indica que o ato criativo depende de muito trabalho para se efetivar, isto é, para ser objetivado nas diversas criações humanas. Podemos sonhar ou imaginar o quer que seja, mas a concretização do sonhado depende, como veremos de diversos fatores.

Nossos contatos com a realidade efetua-se com o trânsito da consciência entre os dois extremos do cone da virtualidade. Não somos pura ação, nem pura imaginação. Por isso,

Não há, pelo menos no homem, um estado puramente sensório-motor, assim como não há vida imaginativa sem um substrato de atividade vaga. Nossa vida psicológica normal oscila, dizíamos, entre essas duas extremidades. De um lado, o estado sensório-motor S orienta a memória, da qual, no fundo, é a extremidade atual e ativa; de outro lado, essa própria memória, com a totalidade de nosso passado, exerce uma pressão para diante a fim de inserir na ação presente a maior parte possível de si mesma. Desse duplo esforço resulta, a todo instante, uma quantidade indefinida de *estados* possíveis da memória, estados figurados pelos cortes $A'B'$, $A''B''$, etc., de nosso esquema. Estes são, dizíamos, outras tantas repetições de nossa vida passada inteira. Mas cada um desses cortes é mais ou menos amplo, conforme se aproxime mais da base ou do vértice; além disso cada uma dessas representações completas de nosso passado só traz à luz da consciência aquilo que pode se enquadrar no estado sensório-motor, conseqüentemente aquilo que se assemelha à percepção presente do ponto de vista da ação a cumprir. (BERGSON, 2010a, p. 197)

As nossas ações correspondem, no cone da virtualidade, às atividades realizadas no ponto S , que é o encontro da virtualidade com a realidade. Bergson destaca que é do estado sensório-motor que surge o acionamento da memória. Mas, a memória, por sua vez, é o conjunto de todas nossas experiências passadas. Estas estão na memória, de forma latente, exercendo uma pressão sobre o corpo e, por sua vez, exercendo pressão inercial para a ação, buscando insinuar-se na percepção.

8.4 Imaginação e criação

O esquema representado na figura 1 auxilia-nos a entender a ligação que há entre a virtualidade e a realidade. A base do cone é a região da virtualidade onde a imaginação alcança sua capacidade máxima de criação. No vértice do cone, encontramos o lugar no qual a consciência entra em contato com a realidade. É neste vértice que se encontra o ponto S , interseção da realidade com a virtualidade, local onde a imaginação anula-se. Considerando que esse intercâmbio é o processo perceptivo, o papel das lembranças limita-se a insinuar-se

na percepção por suas afinidades com a imagem do real. Tendo isso em vista, devemos considerar dois eventos diferentes: o primeiro consiste na combinação e recombinação entre as imagens que é o próprio processo da imaginação; o segundo evento ocorre na relação entre o conjunto de imagens já passados pela síntese imaginativa e sua relação com a realidade, que se dá no ponto *S* do esquema representativo da figura 1. Em ambos os eventos, as relações de semelhança e de contiguidade são igualmente válidas. As discussões sobre dissociação e associação de ideias são igualmente aplicáveis. Devemos reiterar que a nossa capacidade imaginativa sofre influência direta de nossas impressões da realidade. É o caso mostrado acima referente à situação da mente focalizada nos arredores do campo de influência da base *A''B''* do cone da virtualidade. Nessa vizinhança, a imaginação sofre forte influência das imagens-percepção, ou em outros termos, das impressões sensoriais.

No que concerne à relação da virtualidade com a realidade, devemos lembrar que não há um rigor no processo pelo qual as duas instâncias se conectam, mesmo diante da proximidade do ponto *S* de nosso esquema, onde a associação por semelhança predomina. Pois, revendo o tópico 8.2.1 acima, observamos que a semelhança pode ser desdobrada por diferentes formas de relações. Por esse entendimento, a lembrança pode inserir-se na percepção por meio de analogias, tendo por influência fatores como a quantidade, a qualidade e a inconsciência. Estes fatores intervenientes justificam muitos casos nos quais a relação comportamental do homem não condiz exatamente com as impressões recebidas da realidade. Podemos falar de interpretações não conformes à racionalidade ou ao pensamento lógico. Contudo, são relações que se tornam compreensíveis, principalmente se considerarmos o último fator que é a inconsciência. Pela inconsciência, somos capazes de estabelecer relações que fogem ao crivo do pensamento lógico e/ou racional. A coerência que justifica a associação de imagens encontra significado sob a perspectiva de diversos fatores entre os quais a afetividade emotiva. Tal situação evidencia que por mais que tentemos ser racionais, estamos sujeitos a termos nossa pretensão de racionalidade suplantada por interpretações não coerentes com a realidade, se nos posicionamos na orientação do entendimento lógico e racional. E o que devemos ressaltar é que mesmo que a analogia que tecemos do real seja a mais incoerente possível, à vista de nossos pares, ela é, para nós que formulamos a opinião e agimos, a mais acertada de todas; tendemos a ter a convicção, a crença e o sentimento de correção de nossos atos. Nesse sentido, a associação por semelhança entre ideias que se efetua no ponto *S* de nosso esquema representativo não é garantia da verdade, isto é, da adequação entre o que pensamos e o que efetivamente a realidade oferece aos nossos sentidos. A adequação somente poderá ser verificada pela objetividade dos resultados de nossas ações.

Lembremos que ser adequado não significa ser correto e exato, mas simplesmente que nossas ações não se mostrem ineficazes para nós e, mesmo, para outros, até que se prove o contrário.

Tendo em vista que agimos sobre um mundo em devir, a inexatidão de nossas ações encontra seu fundamento tanto em decorrência da duração da realidade quanto da falta de garantia que detectamos em nossa mente em ser precisa quando da inserção de imagens no processo perceptivo. Certamente que a maioria de nós normalmente busca a precisão, a coerência e sobretudo bons resultados em decorrência de nossas condutas e atividades cotidianas. Almejamos eficácia e sucesso. Mas sabemos muito bem que nossas vidas não são conduzidas pelos rigores do entendimento e da racionalidade. Pois, desde muito novos lidamos com o desconhecimento e com as imperfeições de nossas compreensões do mundo. A falta de definição de nossas percepções, na infância, já é fonte de diversas formulações imprecisas sobre a realidade. Esse fato é compreensível se considerarmos que nos primeiros anos de vida o campo da virtualidade ainda precisa ser inflado por experiências sensoriais. O cone da virtualidade precisa, por conseguinte, ganhar corpo para poder oferecer uma memória mais rica de elementos para serem mesclados à percepção e lhe conferir mais opções de adequação da mente com as exigências do real.

Por semelhanças, analogias e contiguidade elaboramos virtualmente nossos modos de agir. Associamos imagens que orientam o desempenho de nossas atividades motoras. A associação de imagens, como vimos, já é um processo de síntese pelo qual imagens são reunidas de forma a nos proporcionar um “ideia” do como fazer, do como agir. Esse processo de síntese de imagens que teve como origem a dissociação de imagens é a imaginação. Imaginação, em sentido lato, é a capacidade mental de operar imagens e ao mesmo tempo produzir como resultado uma outra imagem ou grupos de imagens. Ao longo do que vimos sobre a percepção e a inteligência nos capítulos anteriores, a imagem-lembrança, que insistimos em afirmar que se insinuava na percepção, era na maioria dos casos uma síntese constituída pela imaginação. As impressões sensoriais marcadas na memória eram evocadas como imagens-lembrança que, reunidas pela imaginação, eram trazidas para junto das imagens-percepção por semelhança ou contiguidade com a realidade. Neste caso, recapitulamos que estamos falando de duas correntes de associação. Uma que se dá entre imagens-lembrança formando o processo imaginativo em si; e outro referente à associação de imagens no processo de seleção entre a realidade e a virtualidade.

Toda exposição feita até agora nada mais é que uma simplificação de todo o processo mental. Tratamos as imagens como coisas estanques a fim de facilitar a compreensão da relação entre as imagens e a ação. Sabemos, contudo, que não lidamos com imagens isoladas.

Elas surgem como parte de um todo constituído pelas apreensões sensoriais, no caso da percepção da exterioridade; ou como afecções emotivas que são os sentimentos e todas as gamas de atividades relativas exclusivamente à interioridade. Internas ou externas, as imagens são dinamizadas e, por isso, são passíveis de serem manipuladas pela capacidade mental de dissociação e associação. Se por um lado afirmamos que as imagens originais compõem o patrimônio de nossos registros memoriais, por outro não podemos negar que a imaginação é capaz de produzir, a partir das impressões primeiras, sínteses que constituem arranjos novos. A riqueza de imagens que participam de nossas ações, não depende, portanto, exclusivamente das impressões sensoriais originais. Por isso, a imaginação, como fonte de geração de novas imagens, deve necessariamente ser considerada na investigação da conduta humana. Tendo isto em vista e a fim de aprofundar o estudo da dissociação de imagens, Ribot fez a seguinte consideração:

Sendo a imagem uma simplificação de dados sensoriais e sua natureza dependente das percepções anteriores, é inevitável que esse trabalho de dissociação continue nela. Mas, é pouco demais dizer: a observação e a experiência mostram-nos que na maioria dos casos ele [o trabalho] aumenta singularmente. Para seguir o desenvolvimento progressivo dessa dissolução, podemos dividir grosseiramente as imagens em três categorias: completas, incompletas e esquemáticas. [...] (RIBOT, 1921, p. 14)

Lembremos que a própria concepção de imagem já traz em si a marca da dissociação. Pois, a imagem é uma impressão parcial do todo que corresponde à duração donde ela se origina. As categorias, de que fala Ribot, refere-se ao quanto uma imagem se aproxima qualitativamente da realidade que a gerou. As imagens, inclusive, são sempre posteriores aos eventos reais donde se originam conforme descrito na citação: “Sendo a imagem uma simplificação de dados sensoriais e sua natureza dependente das percepções anteriores”. Em decorrência disso, uma imagem pode ser classificada em diferentes categorias, conforme sua proximidade ou afastamento da impressão sensorial correspondente. Pois, a categoria descreve a constituição formal das imagens em relação ao todo donde se originou. A fonte de sua origem, isto é, a realidade, já passou e não pode ser evocada. Vejamos cada uma dessas categorias de imagens.

Imagens completas:

O grupo de imagens ditas completas compreende primeiramente os objetos repetidos sem sessar na experiência cotidiana: meu tinteiro, o rosto de minha esposa, o som de um sino ou de um relógio vizinho etc. Nessa categoria entram também as imagens das coisas que percebemos apenas um número pequeno de vezes, mas que, por razões especiais, são mantidas nítidas na nossa memória. Seriam completas no sentido rigoroso da palavra? Elas não o poderiam ser. A suposição contrária é uma ilusão da consciência que se destrói quando a confrontamos com a realidade. [...] Constata-se, após algum tempo, quando somos postos na presença do objeto

primitivo e a comparação entre o real e sua representação torna-se possível. Observamos que nesse grupo a imagem corresponde sempre a objetos particulares, individuais; ela não é a mesma para outros. (RIBOT, 1921, p. 14-15)

Imagens incompletas:

O grupo de imagens incompletas, segundo o testemunho da própria consciência, provém de duas fontes distintas: primeiramente das percepções insuficientes ou mal fixadas; em seguida, das impressões de objetos análogos que repetidos em demasia, terminam por se confundirem. Este último caso foi descrito por Taine. Um homem, disse ele, que tendo percorrido a ala de um algodão, deseja ter a imagem de um algodoeiro; ou, que tendo visto um galinheiro, deseja ter a imagem de um frango, experimenta um certo embaraço: suas diversas lembranças recobrem-se. A experiência torna-se a causa de um apagamento; as imagens anulando-se umas às outras caem no estado de tendências surdas de forma que suas contrariedades e igualdades lhes impede a ascensão. As imagens embotam-se (enfraquecem-se) por seus conflitos como os corpos [envelhecem ou corroem-se, grifo nosso] por seus desgastes. (RIBOT, 1921, p. 15)

Imagens esquemáticas:

[...] totalmente desprovidas de marcas individuais: a representação vaga de uma roseira, de uma agulha, de um cigarro etc. É o grau extremo do empobrecimento: a imagem despojada pouco a pouco de suas características próprias nada mais é que uma sombra. Ela torna-se esta forma de transição entre a representação e o conceito puro, o qual denominamos atualmente pelo nome de imagem genérica ou, ao menos, de algo que se aproxime disso. (RIBOT, 1921, p. 16)

As três categorias de imagens correspondem a dissociações realizadas pela mente. O grau de fidelidade de cada uma dessas categorias em relação à realidade decai, conforme comparamos, da imagem completa à esquemática. Devemos observar, contudo, que a dissociação de imagens é um procedimento efetuado em conjunto pelas faculdades da imaginação e pela inteligência. Como vimos no capítulo anterior, é a inteligência a faculdade que nos oferece a condição de fragmentar as impressões da realidade em imagens individualizadas, seccionando o todo em partes delimitadas. Atentemos para o fato de que não é a realidade que é fragmentada, mas as impressões sensoriais que ela marca em nosso sistema nervoso e em nossa mente, por conseguinte. Não há a imagem perfeita da realidade. O grau de acuidade das imagens depende do quanto a consciência interroga a realidade e do arcabouço fornecido pelas experiências anteriores. Recordemo-nos do fato de que nosso contato com o mundo não se faz pelo contato direto, mas pela mediação das sensações e, por isso, a imagem completa e perfeita sempre estará longe de efetivamente representar o objeto real.

Independentemente da categoria a que uma imagem pertença, o processo de dissociação continua por meio de fragmentações sucessivas. Se o todo é dissociado em unidades de imagens delimitadas segundo as categorias apresentadas, essas unidades são

suscetíveis de serem dissociadas em parte ou fragmentos menores, segundo nossas necessidades práticas ou segundo operações de dissociações espontâneas efetuadas pela dinâmica da mente. Se, por exemplo, recortamos a imagem do homem no cenário da realidade, essa figura pode ser seccionada em partes diversas. Um seccionamento morfológico diria que ele é constituído por cabeça, tronco e membros; e, outras dissociações são possíveis se forem colocados critérios classificatórios diferentes. As variações com que as imagens do real são constituídas e, adicionando a isso a capacidade da imaginação, conferem dinâmica à síntese de imagens promovida pela imaginação. Portanto,

A imagem é então submetida a um trabalho incessante de metamorfose, de supressão e de adição, de dissociação e de corrosão. É que ela não é uma coisa morta; ela não parece um clichê fotográfico do qual possamos reproduzir cópias indefinidamente. Dependendo do estado cerebral, ela muda como tudo o que é vivo. Ela está sujeita a ganhos e perdas, sobretudo a perdas. Mas cada uma das três classes precitadas tem sua utilidade para o inventor. Elas servem de materiais às diversas espécies de imaginação: sob a forma concreta, ao mecânico e ao artista; e, sob a forma esquemática aos sábios e a outros. (RIBOT, 1021, p. 16)

Devemos prestar atenção no que aqui está dito sobre a dinâmica da metamorfose por que passam as imagens. A atividade mental é incessante e processa continuamente a dissociação e síntese de imagens, seja de forma espontânea ou mesmo deliberada. A possibilidade de que as múltiplas fragmentações e gerações de imagens não sejam algo perturbador para o bom funcionamento mental encontra-se na estabilidade oferecida pela memória. As “infinitas” imagens introduzidas na mente somadas àquelas produzidas pela imaginação são fugazes. Elas surgem e agem na mente tanto em nível consciente quanto inconsciente. Elas persistirão, isto é, continuarão a existir no espírito do homem somente se forem convertidas em memória. Vale lembrar que fatores como a repetição e a importância de uma imagem são relevantes para sua fixação na memória e para a lembrança. Portanto, parte significativa das imagens flutuantes e em constante processo de mutação tendem a permanecer suscetíveis de serem lembradas, sem recair ao estado latente de memória.

8.4.1 Objetividade e subjetividade na imaginação

A imaginação depende de diversas atividades que envolvem o trabalho de dissociação e de associação de imagens. As dissociações produzem a matéria prima para a criação. Essa atividade não opera no vazio. As imagens operadas pela mente provêm de duas origens. Há aquelas fornecidas pelas impressões sensoriais, assim como há aquelas originadas de nossas

próprias atividades psíquicas. É com esse pensamento em vista que surgiu o estudo da subjetividade e da objetividade de nossa capacidade imaginativa.

Em relação à subjetividade,

Há causas internas ou subjetivas. A revivescência de um rosto, de um monumento, de uma paisagem ou de um acontecimento nada mais é frequentemente que parcial. Ela depende de condições diversas que reavivam o essencial e abandonam os detalhes secundários. E esse essencial, que sobrevive à dissociação, depende de causas subjetivas das quais as principais são primeiramente razões práticas e utilitárias. É a tendência, já mencionada, a negligenciar aquilo que não serve, a excluí-lo da consciência. [...] Em seguida, há razões afetivas que governam a atenção e orientam-na em uma direção exclusiva; [...] Enfim, há as razões lógicas ou intelectuais que abrigam sob o mesmo nome a lei da inércia mental ou lei do menor esforço, pela qual o espírito tende para a simplificação e para tornar mais leve seu trabalho. (RIBOT, 1921, p. 17-18)

Do que foi exposto na citação acima, devemos destacar os fatores associados à revivescência das imagens. O primeiro relacionado diz respeito à satisfação das necessidades vitais que recaem sob a sigla das necessidades práticas e utilitárias. O segundo fator, o afetivo, corresponde às disposições emotivas, às expectativas, às vontades, crenças etc. E, em terceiro lugar temos os fatores lógicos e intelectuais que refletem nossas operações mentais inteligíveis.

Em relação à objetividade,

Há as causas externas ou objetivas que são as variações na experiência. Quando duas ou diversas qualidades ou acontecimentos são dados como constantemente associados, nós não os dissociamos. A uniformidade de leis da natureza é a grande antagonista da dissociação. Muitas das verdades (por exemplo, a existência dos opostos) impuseram-se com dificuldade porque lhes faltava quebrar as associações indissolúveis. [...] “Uma impressão total cujos elementos não nos seriam dados separados seria refratária à análise. Se todos os objetos frios fossem úmidos [...] teríamos muita dificuldade em distinguir o frio do úmido [...]”. Contrariamente, adiciona W. James, “aquilo que se associa tanto a uma coisa quanto a uma outra, tende a se dissociar das duas.” (RIBOT, 1921, p. 18)

Sob a sigla das causas externas, a uniformidades de leis da natureza foram colocadas em destaque. Mas este entendimento o estendemos para os fatos sociais. Sabemos que tanto a natureza quanto o mundo cultural são ricos em informações que nos impactam continuamente. Mas nessa riqueza de variedade de coisas e fatos encontramos elementos que “enxergamos” como repetição: são as informações semelhantes. Estas são interpretadas por nós como sendo idênticas em termos lógicos, donde é comum que nos expressemos em termos de repetição de coisas e de acontecimentos. Outro ponto que deve ser acentuado é o caráter de conjunto que as informações externas apresentam. A possibilidade que temos de dissociar elementos que vêm misturados encontra alguns entraves. Dois deles foram ilustrados: aquele no qual os elementos aparecem sempre conjugados; e aquele no qual um

elemento aparece associado a coisas e acontecimentos diferentes. No primeiro caso teríamos dificuldade em separar os elementos considerados. No segundo caso, tenderíamos a separar o elemento comum aos acontecimentos diferentes, concedendo-lhes identidade distinta e colocando-os como acessórios às coisas e fatos.

A imaginação, portanto, ou tende a associar imagens para a síntese de imagens que buscam conformar-se segundo um modelo; ou não se submete a uma referência e, por isso, produz a novidade. É o vemos em seguida.

8.4.2 Imaginação reprodutora e criadora

Considerando que a imaginação é a capacidade mental que envolve a composição de novas imagens ou de conjunto de imagens, podemos classificá-la em dois grupos distintos. De um lado, temos a imaginação que atua segundo um sentido bem determinado; por outro, lado temos a imaginação assumindo a função geradora de combinações livres e inéditas de imagens. A partir dessas distinções, passamos a fazer uso dos termos imaginação reprodutora e imaginação criadora para designar as duas modalidades de associação de ideias.

Toda percepção implica movimentos, segundo Ribot. As imagens são atuantes no processo perceptivo de forma que elas tendem a ser reproduzidas na etapa de ação ou da ação nascente da percepção. A memória resultante das impressões sensoriais repetitivas tende a se fixar e ser mais facilmente evocadas durante a atividade corporal. E, nesse caso, a ação torna-se reflexo das lembranças advindas desses dados repetitivos. Em decorrência disso, o indivíduo tende a reproduzir comportamentos, isto é, tende a exteriorizar o que se encontrava virtualmente na memória. O conjunto de imagens-lembrança habituais insere-se na percepção e a orienta na direção de comportamentos condizentes com modelos recebidos anteriormente.

Sem insistir, pode-se dizer que [...] o elemento motor da imagem tende a fazê-la perder seu caráter puramente interior e a objetiva-la, a exterioriza-la, a projetá-la para fora de nós. Portanto, deve-se destacar que tudo aquilo que lhe precede não nos faz sair da imaginação reprodutora, da memória. Todas essas revivescências são repetições; ora, a imaginação criadora exige o novo: é a marca própria e essencial. (RIBOT, 1921, p. 2-3)

Portanto, tendo por base nossa tendência motora, a imaginação insinua-se na percepção por meio da sua forma mais simples que é a repetição. A criação de modelos pelos quais interpretamos a realidade e que, ao mesmo tempo, orientam nossas ações efetivas segue o caminho mais facilitado que é o da reprodução. Não excluimos desse processo a influência das perspectivas de subjetividade e de objetividade. As duas se encontram presentes em graus

diferentes ao longo da associação de imagens. A predominância de uma ou de outra serve de parâmetro para a avaliação de nossos atos perceptivos. Quanto mais o trabalho imaginativo aproxima nosso modo de agir de um modelo impresso na memória por informações da exterioridade, mais tendemos a reproduzir. A imaginação neste caso surge como resultado de associações que são orientadas por um padrão bem determinado e, por isso, tende a assemelhar-se a padrões repetitivos da realidade. É a exterioridade que prevalece na orientação da imaginação, neste caso. Igualmente nos repetimos quando adotamos comportamentos guiados por hábitos adquiridos. A imaginação nada mais faz que combinar as imagens correlatas às ações habituais para insinuar-se na percepção.

Portanto, o indício do ato reprodutivo da imaginação encontra-se na tentativa de copiar a natureza e/ou ajustar a conduta humana àquelas já existentes nos mundos cultural e natural: trata-se de adequação à realidade. Contrariamente à esta disposição da imaginação, encontramos seu lado criativo. Por ele, arranjos de imagens são feitos de forma a não se adequar a um modelo fornecido pela realidade. Esta disposição criativa da imaginação é a que interessa à nossa pesquisa. Veremos que o ato criativo permeia não somente as atividades artísticas, mas também ele está presente em todas as dimensões do fazer humano. Encontramos criatividade nas crenças, nas ciências, nas artes e em todas as atividades humanas que possamos nos referir. Dentre todas essas, nosso foco deverá recair sobre a produção artística e sobretudo quanto ao que esteja no seu fundamento: o qual designamos pelo termo *estética*.

Entretanto, independentemente da subjetividade e da objetividade que envolvem a imaginação, ela está sujeita a fatores diversos que estão também associados às imagens. Pois, segundo Ribot, uma imagem não é um dado neutro. Ela faz parte do corpo e da mente. Ela insere-se no todo a que denominamos percepção. Lembremos que não podemos perder de vista que a reprodução e a criação imaginativa associadas à inteligência representam etapas evolutivas que se encontram atuantes no ser humano, enquanto espécie e indivíduo. São faculdades que lhes conferem o poder de transcender a natureza. Verificamos que a imaginação não lida exclusivamente com as imagens precisas e aparentemente neutras recortadas pela inteligência. Fatores inconscientes relacionados às emoções interferem de forma decisiva para a composição de nossas visões de mundo e também para nossa criatividade. Tendo em vista o caráter integrativo no qual a imaginação opera sob influência de diversos fatores, devemos dar uma pausa no estudo da imaginação para buscar alguns elementos a mais que decididamente participam do ato criativo. Para isso, introduziremos a

noção de afecção no capítulo seguinte. Em seguida, retomamos a temática da imaginação sob a sigla de imaginação criadora.

9 AFECCÕES

Toda operação mental que envolve o processo imaginativo ficaria retido na virtualidade se não houvesse um fator que o ligasse à etapa final da percepção: a ação. Entretanto, toda ação é motivada seja consciente ou inconscientemente. Por essa razão, para atender ao nosso objetivo de explicitar a criação artística, devemos voltar nossa atenção para a questão que envolve as forças que movem as ações humanas. Apenas o tratamento de imagens, seja efetuado pela inteligência ou pela imaginação, não é suficiente para justificar o ato criativo. Aqui falamos do impulso para a ação. Pois entendemos que não basta que se imagine, que se crie mentalmente, mas que se faz necessário que o homem, isto é, o artista, parta para a ação. Veremos que a imagem pura não produz ação. Em vista disso, tratamos neste capítulo do assunto que se refere ao que ocorre na parte intermediária do processo perceptivo. Todos os movimentos a que o corpo é submetido seja por causas exteriores ou interiores pertencem ao escopo do que nos propomos analisar. Partiremos do ponto pelo qual Bergson conceitua cada corpo como uma imagem entre outras. A partir das relações externas entre imagens, passaremos para o estudo das atividades internas que envolvem tanto a fisiologia quanto os estados mentais envolvidos na percepção. Devemos mostrar que as afecções são essenciais para o direcionamento do ato perceptivo. Pois, acreditamos que não basta que tenhamos bom discernimento das imagens para que nossas ações sejam provocadas. A questão que colocamos é sobre os rumos ou objetivos em direção aos quais nos movemos e o que provoca nossa ação. Precisamos de fatores que são decisivos para impulsionar nossas ações. Mostraremos que a parte das afecções relacionadas às emoções exercem poder, às vezes, avassalador sobre nossas escolhas. Referimo-nos, portanto, às afecções como componentes motivacionais que atuam tanto sobre o corpo quanto sobre a mente. Nesse sentido colocamos as afecções não somente como fatores que resultam das relações do indivíduo com o mundo, mas também como condições que embasam e orientam a percepção e, por isso, condicionam as ações humanas. Junto a isto, consideramos que as capacidades de respostas afetivas estão diretamente relacionadas ao grau de evolução da vida. As capacidades emocionais evoluem concomitantemente ao desenvolvimento orgânico. E, por isso, apontamos que há um laço de conexão entre as capacidades afetivas e as respostas comportamentais de que somos dotados; tendo em vista que as afecções embasam e orientam o processo perceptivo.

A importância que atribuímos ao estudo das afecções nos coloca em um campo de estudo complementar à filosofia de Bergson. As relações aqui apresentadas entre as imagens e

a ação constituem uma elaboração que elucidada, de forma significativa, aquilo que se apresenta nos textos bergsoniano sob a sigla de tendências e inclinações. Se não encontramos nas obras desse ilustre pensador as afecções sendo apresentadas de forma explícita, aqui nos propomos a apresentá-las com base nos principais autores que lhe influenciaram na concepção do conceito de percepção: Henry Maudsley e Théodule-Armand Ribot.

Para atingir nossos objetivos, devemos distinguir as diversas formas de afecções segundo seus campos de influência predominantes: sobre o corpo ou sobre a mente. Procuraremos caracterizar, principalmente as afecções da mente e classificá-las, se possível for. Poremos em destaque as afecções estéticas, tendo em vista o propósito desta pesquisa. Nos valem, para este fim, necessariamente, das concepções de Henri Bergson sobre a percepção e os sentimentos estéticos. Em relação a detalhes mais pormenorizados sobre as emoções em geral iremos nos valer de informações obtidas dos trabalhos do psiquiatra Henry Maudsley e do psicólogo Théodule-Armand Ribot, ambos citados acima; vale antecipar que a influência exercida pelos estudos empreendidos por esses dois pesquisadores sobre a relação entre as atividades fisiológicas do organismo e as atividades mentais nos permite fazer conexão entre imagem e ação. Disso resultou o conceito de percepção no qual a reação orgânica e a ação estão atreladas à apreensão sensível dos estímulos externos. A meio caminho entre a entrada dos estímulos e a resposta corporal encontram-se as atividades internas denominadas afecções ou afetos. Estes compõem o objeto de estudo deste capítulo que, por sua vez, já nos coloca no caminho que conduz à compreensão da motivação humana seja voltada para as atividades vitais ou para as artes.

9.1 Afecção no contexto da percepção

Em sua exposição sobre o conceito de imagem no início da obra *Matéria e memória*, Bergson nos indica a situação das afecções nas percepções. Ele inicia seu texto, afirmando que tudo é imagem e que “Todas essas imagens agem e reagem umas sobre as outras em todas as suas partes elementares segundo leis constantes, que chamo leis da natureza, [...]” (BERGSON, 2010a, p. 11). Em seguida, ele destaca a distinção entre as diversas imagens e aquela que ele denomina *meu corpo*. Aqui, já podemos inferir que ele se refere a uma distinção mais profunda que distingue a matéria inerte do ser vivo, sendo este último dotado de algum grau de autonomia para agir. Essa autonomia pode inclusive conceder-lhe o dom do autoconhecimento. Assim ele se expressou:

No entanto há uma que prevalece sobre as demais na medida em que a conexão não apenas de fora, mediante percepções, mas também de dentro, mediante afecções: meu corpo. Examino as condições em que essas afecções se produzem: descubro que vêm sempre se intercalar entre estímulos que recebo de fora e movimentos que vou executar, como se elas devessem exercer uma influência mal determinada sobre o procedimento final. Passo em revista minhas diversas afecções: parece-me que cada uma delas contém a autorização de esperar ou mesmo de nada fazer. Examino mais de perto: descubro movimentos começados, mas não executados, a indicação de uma decisão mais ou menos útil, mas não a coerção que exclui a escolha. (BERGSON, 2010a, p. 11-12)

Encontramos nesta citação, uma riqueza de informações que caracteriza o que denominamos pelo termo afecção. Há coisas que conhecemos apenas por sua exterioridade. São os objetos percebidos por fora e neste grupo insere-se também a percepção externa que temos de nós mesmos. Esta última refere-se ao ato de exploração que fazemos sobre nossos próprios corpos quando dirigimos o olhar para nossas mãos, braços e quaisquer outras partes visíveis, ou quando tocamos nossos próprios corpos. Contrariamente à esta, encontramos a percepção voltada para as atividades internas do corpo. Essas são as afecções. Em relação a elas, “descubro que vêm sempre se intercalar entre estímulos que recebo de fora e movimentos que vou executar” (BERGSON, 2010a, p. 11-12). Sem sombra de dúvida, as afecções são as atividades corporais internas: orgânicas e psíquicas. O acesso a elas é restrito ao indivíduo. E, um dado adicional encontra-se no fato de que as afecções têm papel significativo sobre a ação humana: conforme, “cada uma delas contém a autorização de esperar ou mesmo de nada fazer” (citado acima) e “a indicação de uma decisão mais ou menos útil, mas não a coerção que exclui a escolha” (citado acima). Onde, inferimos que as decisões que tomamos em decorrência dos estímulos externos (fatos naturais ou culturais) dependem do grau em que eles nos provocam tanto física quanto mentalmente. As afecções, neste sentido, assumem aqui o significado das etapas intermediárias do processo perceptivo individual, em vista do que é apreendido de fora e em relação às ações possíveis ou efetivas a serem desempenhadas. Por isso, as reações sensíveis do corpo (atividades vegetativas e atos reflexos), as sensações e as emoções são formas pelas quais se manifestam as afecções. Temos, portanto, afecções orgânicas que operam principalmente sobre a fisiologia corporal e outras que, embora tenham também influência sobre o corpo, operam também sobre as faculdades psíquicas. Em relação a estas últimas, nos referimos às atividades psicofísicas, isto é, aquelas nas quais há intercâmbio entre as atividades mentais e as orgânicas. Sabemos que, sem sombra de dúvida, as emoções exercem ação sobre o funcionamento do corpo. E, em vista disto, o estudo das afecções que se apresentam sob a forma das emoções em geral, assumem importância neste estudo. Pois, como veremos, os estados afetivos do tipo

emocional participam essencialmente das motivações pelas quais direcionamos nossas tendências e escolhas.

O caráter intermediário que as afecções assumem na percepção foi muito bem destacado em *Cinema 1: a imagem-movimento*. Nesta obra, Gilles Deleuze tece comentários sobre as imagens no processo perceptivo. Entre eles, encontramos as imagens classificadas segundo as diferentes etapas da percepção: imagem-percepção (o objeto percebido), imagem ação (a resposta corporal) e a imagem-afecção. Além dessas, Deleuze coloca, ainda, uma imagem apenas denominada imagem pulsão. Esta, por sua vez, refere-se à participação do impulso de vida primordial que, por sua vez, expressa as manifestações relacionadas às necessidades vitais básicas. Vejamos como Deleuze se refere à imagem-afecção:

Mas o intervalo não se define unicamente pela especialização das suas faces-limite, perceptiva e ativa. Existe o intermédio. A afecção é o que ocupa o intervalo, aquilo que o ocupa sem o preencher nem acumular. Ela surge no centro de indeterminação, isto é, no sujeito, entre uma percepção perturbadora sob certos aspectos e uma ação hesitante. É uma coincidência do sujeito com o objeto, ou a maneira pela qual o sujeito percebe a si próprio, ou melhor, se experimenta e se sente “de dentro” (terceiro aspecto material da subjetividade). Ela reporta o movimento a uma “qualidade” como estado vivido (adjetivo). Com efeito, não basta achar que a percepção, graças à distância, retém ou reflete o que nos interessa, deixando passar o que nos é indiferente. Há forçosamente uma parcela de movimentos exteriores que “absorvemos”, que refratamos, e que não se transforma nem em objetos de percepções nem em atos do sujeito; eles vão antes marcar a coincidência do sujeito com o objeto numa qualidade pura. Este é o último avatar da imagem-movimento: a imagem-afecção.⁵² (DELEUZE, 2018, p. 109)

Observamos que a citação coloca a afecção como algo que ocupa o intervalo entre as etapas limites da percepção: sendo estas desempenhadas pelos órgãos sensoriais e pelos membros motores (controlados pelos mecanismos de ação). Ela, a afecção, “ocupa o intervalo sem o preencher nem acumular” e denota ao mesmo tempo o caráter imaterial da afecção e a sua fluidez. Uma afecção não ocupa qualquer espaço, assim como também não se acumula. Ela acontece quando há percepção e durante as atividades internas do corpo e da mente. Mas, não pode ser confundida, nem com a imagem-percepção, nem com a imagem-ação. Podemos dizer que ela permeia os estados mentais que recobrem todo o processo perceptivo e a consciência. Ao se expressar em termos de movimentos que refletimos e que refratamos, Deleuze, na verdade faz uma analogia pela qual a afecção seria o saldo entre os movimentos que entram e os que saem do corpo. Em outros termos, as afecções seriam o resultado do movimento recebido e não transformado em reações especificamente motoras, mas em reações de outra ordem, como os sentimentos, por exemplo.

⁵² DELEUZE, Gilles. *Cinema 1: a imagem-movimento*. Tradução de Stella Senra. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2018. ISBN 978-85-7326-710-5

Embora já pontuado acima, devemos alertar para o fato de que as afecções não são exclusivamente originárias das excitações externas sofridas pelo organismo. Há uma parte substancial e significativa das afecções cuja origem vem da vida interior. Como seres vivos, estamos em permanente atividade interna, tanto no campo da parte material do corpo, isto é, no que denominamos organismo; quanto, na parte imaterial, a que denominamos mente. Esta separação, entre corpo e mente, na verdade, atende apenas às necessidades que temos de fragmentar o real para melhor compreendê-lo. Pois, ambos os campos operam simultaneamente e em conjunto: haja vista que não há mente sem seu corpo correspondente. Da mesma forma, as atividades mentais exercem influência sobre o funcionamento do corpo. Sob este último aspecto, referimo-nos às reações reflexas, às atividades psicossomáticas e às psicomotoras. Não é segredo que as emoções, sejam na forma mais branda de um sentimento sutil, sejam na forma potencializada de uma paixão avassaladora, exercem influência incontestável sobre o funcionamento orgânico e psíquico. As emoções atuam, portanto, sobre o corpo e sobre tudo que é do campo do mental: nossas expectativas, tendências, escolhas, crenças etc.

Vimos nos primeiros capítulos desta tese que a percepção humana adquire clareza por meio de nossa faculdade de conhecer pela via da inteligência. Procuramos mostrar que nosso conhecimento do mundo ocorre por duas faculdades distintas: a intuição e a inteligência. Detalhamos essas faculdades conforme o tipo de conhecimento que elas nos proporcionam. Cada uma delas abarca o objeto do conhecimento segundo suas perspectivas e seus procedimentos. Mas, embora elas sejam formas de conhecer, não encontramos nelas as motivações que impulsionam o indivíduo para este ou para aquele objeto. Os conhecimentos intuitivos ou inteligentes, por si sós, não são suficientes para promover ações. Pois, entendemos que as ações somente têm chance de serem iniciadas a partir das afecções, sejam elas originadas por fatores internos ou externos.

No que concerne ao direcionamento do indivíduo para um determinado objeto, tratamos, durante a discussão sobre o *elã vital*, sobre as necessidades básicas. Se tratamos do assunto *vida*, somos necessariamente conduzidos a falar de necessidades vitais. Estas surgem como primeiras forças motivadoras da ação de todo e qualquer ser vivo. A fome, a sede, a necessidade de excrementar, a sexualidade (entre seres sexuados) são motivadores essenciais que não podem ser descartados dentre os elementos que impulsionam o ser vivo à ação. Portanto, esses fatores devem ser classificados como afecções primordiais, devido à sua essencialidade. Eles impõem motivações necessárias, para todo e qualquer ser vivo.

Assim sendo, quando nos referimos às afecções, estamos estendendo o campo de aplicação desse conceito às considerações da vida interior. Em assim o fazendo, estamos nos permitindo expressar em termos de percepção interna a que nomeamos, também, pelo termo *apercepção*. Seria como se estivéssemos colocando especificamente as emoções de motivação interna no mesmo nível de compreensão pelo qual nos exprimimos em relação às afecções provocadas por excitações externas. Desse modo, a referência para nossa investigação sobre as afecções psíquicas encontra-se, também, tanto nos diversos estados mentais que podem resultar das atividades internas, quanto em relação à percepção da realidade.

9.1.1 Elã vital e motivações afetivas

As afecções são fatores que diferenciam o ser vivo da matéria inerte. Elas constituem os movimentos orgânicos e mentais do indivíduo no ato perceptivo. Concomitante à evolução do elã vital que se efetiva concretizando-se em espécies, as afecções desenvolvem-se juntamente com as espécies que surgem. Encontramos, portanto, estados afetivos tão diversos quanto às variedades de espécies. A primeira forma evidente de afetividade encontra-se presente nas respostas orgânicas dos indivíduos. Ela surge sob a forma de sensibilidade física, como estudamos no Capítulo 2 desta tese. Por depender do grau evolutivo da espécie, ela está necessariamente relacionada ao estágio evolutivo do elã vital que ali se concretiza como espécie vivente. Dessa forma, apontamos a sensibilidade física e todas as atividades orgânicas vegetativas e reflexas como as expressões mais simples de afecções. Junto a elas temos as ações e reações corporais voltadas para a preservação da vida. A fome, a sede, a autodefesa, a reprodução e todos os fatores relacionados à sobrevivência surgem como necessidades a serem preenchidas. Esses fatores assumem, portanto, a função de forças motivadoras da ação. Essas necessidades colocam cada indivíduo predisposto para a aquisição do objeto de desejo que a carência lhe exige. Assim sendo, uma afecção é muito mais do que uma etapa passiva da percepção. Ela insere no ato perceptivo as determinações da espécie, que como dissemos acima, são expressões de seu estágio evolutivo. A qualidade, a diversidade e as intensidades afetivas dependem totalmente da evolução apresentada pela estruturação orgânica da espécie. E, dentro desse grau evolutivo, encontramos as espécies que possuem sistema nervoso. A evolução desse sistema, nas espécies mais complexas, fornece a capacidade de atividades psíquicas ou mentais. Nisso surgem as afecções de ordem mental a que denominamos pelo termo genérico de emoções. Dentre elas citamos os sentimentos e sua expressão aguda

denominada paixão. Portanto, as afecções emotivas dependem também do grau evolutivo da espécie.

Veremos no seguimento que a atividade mental abrange desde as atividades puramente orgânicas até as atividades mais complexas desempenhadas pela mente: a virtualidade. Os sentimentos de dor e de prazer físicos estão entre os afetos mais básicos da percepção. Eles estão muito próximo das sensações, que são nossas ligações com o corpo físico. Por outro lado, os sentimentos morais, religiosos e estéticos encontram-se no extremo oposto, muito mais avizinados ao campo da virtualidade. Nos níveis mais elementares, as afecções surgem como motivações que estão mais estreitamente próximas das ações demandadas pelas necessidades vitais básicas. Nos níveis mais complexos, as afecções, mesmo que visem a satisfazer as necessidades básicas, assumem o papel de motivações mais abstratas, isto é, revestem-se preponderantemente com aspectos virtuais (valores morais, religiosos e estéticos). Veremos que se as necessidades vitais proporcionam afetos ligados aos requisitos básicos da vida, as necessidades culturais geram afetos motivados pelo mundo artificial criado pelo homem. As afecções aparecem como forças reais e efetivas das ações. Elas direcionam as percepções a partir de dois elementos primários: as predisposições orgânicas oferecidas pela espécie a que o indivíduo pertence e as condições materiais e culturais onde o indivíduo se encontra. Portanto, o principal fator diretor dos atos perceptivos encontra-se nas afecções, sejam elas fomentadoras das motivações ligadas às necessidades vitais ou às necessidades culturais.

O que mostramos até este ponto serve para evidenciar que nossas ações dependem de impulsos motivadores cujas fontes encontram-se originalmente dentro do indivíduo. Em vista disso, colocamos a nossa faculdade de conhecer como função acessória de nossa relação com o mundo. Entendemos que não é do conhecimento que surge a disposição para agir, mas sim de nosso intercâmbio emocional-afetivo com a realidade e, também, de nossas predisposições. De nada nos adianta, por exemplo, termos os mais elevados conhecimentos de engenharia, se não temos os motivos e as razões para construir. Fazemos esta afirmação com fins de esclarecer o quanto os fatores afetivos apresentam de importância sobre o comportamento humano. Mas, nossa linha de pensamento não retira a importância do conhecer. Colocamos o conhecimento como fator igualmente importante para o direcionamento e para a eficácia de nossos atos. Temos muito bem em conta que a ação movida exclusivamente pelas emoções pode resultar em fracassos. Assim, podemos afirmar que as afecções psíquicas nos indicam e nos impulsionam para o objetivo a ser alcançado; e, por seu turno, o conhecimento nos fornece as condições de construir a estrada para alcançá-lo.

9.1.2 Alimentando uma paixão

As afecções são fenômenos qualitativos. Este aspecto é discutido por Bergson, em *Essai sur les données immédiates de la conscience* (*Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*), onde ele discrimina grandezas intensivas e grandezas extensivas. Grandezas intensivas são aquelas que não podem ser medidas de forma objetiva. Entre elas encontramos a sensibilidade à dor, as sensações em geral e as emoções. Essas informações são puramente subjetivas e são impossíveis de serem expressas por números. O quando uma dor física ou a dor de um sentimento é maior que outra é de difícil aferição. E, mesmo que julguemos, por exemplo, que uma suave dor de cabeça, que pouco incomoda, seja menos intensa que uma dor de dente, não temos base objetiva para quantificá-las. Em sua conclusão, Bergson destaca que as afecções não podem ser mensuradas. Entretanto, as intensidades com que as sentimos podem nos levar a “aferir” o quão forte ou fracas elas se manifestam. Isso é possível por meio dos efeitos orgânicos e psicofísicos que produzem. Seguindo este parâmetro, descrevemos a intensidade de uma afecção pelos movimentos corporais resultantes e pela interferência nas atividades psíquicas. A intensidade de uma dor é “medida” pela extensão das restrições que ela impõe ao indivíduo. Falamos de limitações ao movimento, na interferência na capacidade de concentração, tremores, rubores, e a suscitação de sentimentos colaterais como o medo, o pavor e a desesperança. Tendo por base esta forma de interpretação de como as afecções têm suas intensidades aferidas, Bergson estabeleceu que a força de uma emoção depende da extensão da capacidade que ela tem de interferir sobre o funcionamento do organismo e sobre as diversas atividades mentais, como dito acima. Quanto maior o número de funcionalidades atingidas pela afecção, maior é sua intensidade. Em contraponto ao exemplo colocado em relação à dor, análise semelhante pode ser feita em relação ao prazer. Seu efeito é oposto ao da dor. Ele não restringe, ele potencializa as atividades vitais. Perfazendo a mesma interpretação dada sobre a intensidade da dor, afirmamos que um prazer é tanto mais intenso, quanto maior a quantidade de atividades orgânicas ou psíquicas ele seja capaz de influenciar positivamente.

Se as afecções de dor e de prazer exercem influência direta sobre nossa capacidade de agir, o mesmo podemos afirmar sobre as demais afecções. As dores e prazeres da alma não diferem daqueles de ordem corporal quanto às disposições dos indivíduos. Uma tristeza profunda torna-se tão restritiva quanto uma dor incapacitante; assim como, a alegria gera

disposições para a vida, aumento do ânimo. Apresentamos, abaixo, um fragmento que ilustra a forma como uma afecção evolui a partir de um estágio brando para um estágio mais intenso:

Por exemplo, um desejo obscuro vem a se tornar pouco a pouco uma paixão profunda. Veremos que a intensidade fraca desse desejo consistia primeiramente em nos parecer algo isolado e estranho a todo o resto de nossa vida interior. Mas, pouco a pouco, ele penetra em um número maior de elementos psíquicos, tingindo-os, por assim dizer, com sua própria cor; e, eis que nosso ponto de vista sobre o conjunto de coisas nos pareça haver mudado. Não é verdade que nós nos apercebemos de uma paixão profunda, uma vez que a tenhamos contraído? E, os mesmo objetos não continuam produzindo sobre nós a mesma impressão? Todas as nossas sensações, as nossas ideias nos parecem renovadas: é como uma nova infância. (BERGSON, 2011, p. 6)

O trecho nos mostra a evolução de uma afecção branda para uma afecção forte: de um desejo, passa-se para uma paixão profunda. Ocorre uma espécie de contaminação progressiva dos demais elementos psíquicos. A afecção, que parecia insignificante inicialmente, começa por se estender por sobre diversas outras atividades mentais, alterando gradativamente a consciência. Na maioria dos casos, não temos conhecimento de como uma emoção forte conseguiu se apoderar de nossa mente. Mas, sabemos muito bem que um sentimento forte interfere em diversos aspectos de nossas vidas. Nossas impressões sobre o mundo e, especificamente, sobre o objeto que motivou a afecção potencializam-se. As alterações dos estados de consciência nos propiciam uma “visão” diferente sobre aquilo que nunca deixou de ser o que sempre foi. Em termos poéticos, “passamos a ver o mundo com outros olhos”.

9.1.3 Sentir ou conhecer?

A propriedade pela qual as afecções alteram os estados de consciência pertence ao campo do que é vivenciado atualmente, isto é, não é eficaz nem antes, nem depois de sua manifestação. Uma afecção é tão fluída quanto à duração. Afirmamos isso em vista de que as atividades mentais duram e entre elas encontramos os afetos. Portanto, tal qual a exterioridade que é movente por essência, os estados mentais e, conseqüentemente, as afecções se encontram em permanente devir. O modo pelo qual tomamos consciência dos afetos é semelhante ao modo pelo qual apreendemos intuitivamente a realidade. Como vimos anteriormente, a intuição acompanha as variações do real. Igualmente, a tomada de consciência de um sentimento ocorre pela adaptação da consciência a esse fluxo emotivo. Por isso, devemos sempre estar atentos quando nos referirmos aos estados mentais em geral. Estados mentais são formas pelas quais isolamos artificialmente momentos de atividades psíquicas ininterruptas. O surgimento, o desenrolar e o final de um estado mental não ocorrem efetivamente em etapas

estanques ou estados que se sucedem. Eles fluem mudando de nuances. Nossa consciência se apercebe desse fluxo de atividades e por ele é arrastada de forma análoga à percepção intuitiva. Isso nos permite afirmar que intuimos nossa vida interior.

Entretanto, a possibilidade que temos de expressar o que se passa nessa interioridade requer artifícios. Estes encontram-se na faculdade da inteligência que nos permite, inclusive, o uso da linguagem para exteriorizar esses afetos. Em decorrência disso, o que somos capazes de exprimir em relação à nossa interioridade passa pelo mesmo tratamento de coisificação que elaboramos mentalmente quando nos referimos às coisas do campo da realidade. Artificialmente, fazemos uso de instantâneos da interioridade de forma que daquilo que é sentido extraímos uma fração significativa que nos serve como elemento de expressão. Devemos estar atentos ao fato de que essa fração de sentimento a que nos referimos, somente o indivíduo que sente lhe tem acesso. Esta circunstância coloca uma dificuldade a mais no ato de expressar os sentimentos. Por seu caráter iminente subjetivo, eles não podem ser partilhados tal qual coisas da exterioridade. Um sentimento, ou melhor dizendo, uma afecção psíquica, em geral, somente tem a possibilidade de ser compreendida por alguém que tenha tido experiência semelhante. Dizemos, portanto, que a comunicação de afecções sofridas somente adquire sentido quando os interlocutores vivenciaram experiências semelhantes e compartilham da mesma simpatia. Mas, mesmo diante da possibilidade de nos expressarmos sobre sentimentos, nossas palavras não são conversíveis em termos objetivos no sentido de que possam exprimir, com precisão, esses afetos. Quando dizemos que estamos tristes, na verdade, evocamos em nosso interlocutor não nosso sentimento de tristeza, mas o sentimento de tristeza que ele supõe que sentimos.

As consequências do que expomos acima são evidenciadas pela distinção que somos levados a estabelecer entre sentir e as remissões que fazemos aos sentimentos. Pois entre *sentir* e *saber o que sentimos* há uma diferença de natureza. O ato de sentir é vivo, é atual. Ele já é a própria apreensão intuitiva da emoção viva pela consciência. Diferentemente, o fato de sabermos e de expressarmos os sentimentos pertencem a ordem diferente. Podemos, sem dificuldade, referir-nos a sentimentos do passado ou a determinada emoção em geral, sem necessariamente estarmos sentindo esses afetos. Mesmo se considerarmos um sentimento atual, devemos estabelecer a distinção entre o ato de sentir e nossa capacidade de expressar este mesmo sentimento. Por exemplo, quando digo que estou me sentindo triste; há diferença de natureza entre o afeto sentido e a minha propensão de verbalizá-lo. Se considerarmos que nossa consciência é invadida pelos afetos, devemos ter em conta que essa invasão interfere de forma significativa sobre a percepção e sobre nossa capacidade de evocar lembranças. Mas,

nem por isso a distinção entre o sentir e o saber que estamos sentindo perde seu significado. Pois,

Nós experimentamos algo de análogo em certos sonhos nos quais não imaginamos nada de ordinário e através dos quais ressoa uma nota que nos impressiona por sua originalidade. É que quanto mais descemos nas profundezas da consciência, menos temos o direito de tratar os fatos psicológicos como coisas que se justapõem. Quando dizemos que um objeto ocupa um espaço grande na alma, ou mesmo que ele a ocupa por inteiro, devemos simplesmente entender daí que sua imagem modificou a textura de milhares de percepções ou lembranças; e que, neste sentido, ela os penetra, sem no entanto se deixar ver. Mas, esta representação toda dinâmica repugna à consciência refletida porque ela ama as distinções precisas, que são expressas sem dificuldade por palavras; e as coisas com contornos bem definidos como aquelas que percebemos no espaço. (BERGSON, 2011, p. 6-7)

O texto realça o fato de que tendemos a refletir sobre os fatos de consciência como se se tratasse de coisas distintas. Mas, essa reflexão baseada em coisas definidas perde eficácia quando nos pomos a “olhar” para nossa vida interior. Não encontramos coisas distintas desfilando diante da “vista” da consciência. Deparamo-nos com fluxos de pensamentos e sentimentos em uma dinâmica de movimento ininterrupta. A consciência surge tingida pelas afecções que “colorem” as diversas atividades psíquicas que entram em seu campo. As percepções e as lembranças são profundamente influenciadas pelos estados mentais infringidos pelo poder avassalador dos afetos. A consciência refletida, que somente se expressa inteligentemente, não dá conta de converter em palavras toda essa dinâmica que somente pode ser apreendida pela intuição.

9.1.4 A expansão das afecções: alegria e tristeza

Dando prosseguimento ao estudo da forma como os afetos psíquicos têm como característica o contágio dos estados de consciência, apresentamos duas citações que ilustram este fenômeno. Encontraremos a indicação, proposta por Bergson, de que há uma relação temporal entre os sentimentos de alegria e de tristeza. Sobre o primeiro sentimento, ele diz que:

A alegria interior não é mais do que a paixão, um fato psicológico isolado, que ocuparia inicialmente um canto da alma e ganharia mais espaço pouco a pouco. Em seu grau mais baixo, ela assemelha-se bastante a uma orientação de nossos estados de consciência no sentido do futuro. Depois, como se essa atração diminuísse seu peso, nossas ideias e nossas sensações sucedem-se com mais rapidez; nossos movimentos não nos custam mais o mesmo esforço. Enfim, na alegria extrema, nossas percepções e nossas lembranças adquirem uma qualidade indefinível e comparável a um calor ou a uma luz. E são tão novas que em certos momentos, ao voltarmos-nos a nós mesmos, experimentamos algo como um espanto de viver. Assim, há diversas formas características da alegria puramente interior e um tanto de

etapas sucessivas que correspondem às modificações qualitativas da massa de nossos estados psicológicos. (BERGSON, 2011, p. 7-8)

Verificamos, pelo exposto acima, que a alegria se espalha por toda a consciência tal qual nos foi apresentado quando da análise da paixão profunda. Ela se dissemina pouco a pouco por todos os estados mentais, fornecendo-nos um sentimento de leveza e de disposição revigorada para viver. Enxergamo-nos renovados e nossos pensamentos passam a fluir mais facilmente e, assim, as sensações são melhor percebidas. Encontramos, também, referência à esperança quando se fala de orientação da mente para o futuro. Em relação ao passado, as lembranças adquirem “uma qualidade indefinível”; fato este que nos permite inferir que sob influência da alegria, as lembranças selecionaram memórias de nosso passado que são capazes de fortalecer o ânimo.

No que diz respeito à tristeza:

Mostraremos, sem dificuldade, que os diferentes graus da tristeza correspondem, eles também, às mudanças qualitativas. Ela começa por não ser mais que uma orientação em direção ao passado: um empobrecimento de nossas sensações e de nossas ideias. Algo como se cada uma delas se contivesse, por inteiro, no pouco que daria. Seria como se o futuro estivesse fechado para nós de alguma forma. E ela termina por uma impressão de sufocamento que nos faz aspirar ao nada. Como se cada nova desgraça, ao nos fazer compreender melhor a inutilidade da luta, causasse-nos um gosto amargo. (BERGSON, 2011, p. 8)

Semelhantemente às demais afecções psíquicas, a tristeza também contagia a consciência. Ela espalha-se por diversas etapas e gêneros de atividades mentais. Diferentemente, se comparada à alegria, sua orientação vai em sentido totalmente diferente. Enquanto a alegria propicia a abertura da mente para o futuro, a tristeza faz a consciência voltar-se para o passado. Se a primeira se volta para a ação, a segunda volta-se para a memória. Sob a perspectiva do cone da virtualidade, a tristeza dirige o fogo de atenção da mente para a campo situado na direção da base virtual. Abrigando-se na virtualidade, ela não revive da memória os bons sentimentos, mas as dores e sofrimentos padecidos. Ela desvia o olhar da consciência da riqueza de opções proporcionadas pelas sensações do novo oferecidas pela realidade. Ao dirigir-se para o real, a mente inclina-se para a desesperança e inunda a percepção com as lembranças desagradáveis, com as dores do passado. O colorido da vida, enquanto a consciência é dominada pela afecção da tristeza, não tem o matiz do que denominamos pensamento positivo; nem tão menos tem a visão do foco de luz no fim do túnel. As sensações atuais são percebidas como provocações, como conspirações do mundo contra o indivíduo tomado pela tristeza. Esse sentimento retira o ânimo para a luta, como é

citado. Nesse sentido, a tristeza é classificada como um sentimento que empobrece a relação vital do indivíduo com o mundo.

Através das afecções psíquicas apresentadas acima, somos levados ao entendimento de que elas atuam sobre a consciência, modificando a forma como a percepção consciente se realiza. Esse fator ficou bem ilustrado diante da indicação de que nosso olhar sobre o mundo adquire perspectivas diferenciadas conforme o tipo específico de afecção atuante. Foi dado relevo ao fato de que essas afecções surgem como emoções ou sentimentos que gradativamente vão se apoderando da maioria ou mesmo de todos os estados de consciência. A paixão profunda, a alegria e a tristeza constituem algumas entre muitas afecções emotivas que interferem significativamente sobre nossa capacidade perceptiva. Uma vez que a percepção é a atividade e o processo pelo qual nos conectamos à realidade, a consciência que a condiciona é essencialmente determinante para o direcionamento do ato perceptivo. Entre essas diversas afecções, não podemos deixar de citar, encontramos a estética da qual Bergson destaca que:

Os sentimentos estéticos nos oferecem exemplos mais significativos ainda dessa intervenção progressiva de elementos novos, visíveis nas emoções fundamentais; e que parecem aumentar de grandeza embora limitem-se a mudar de natureza. (BERGSON, 2011, p. 9)

Donde a afecção estética não difere das outras modalidades de afeção. Ela altera o estado de consciência e, por conseguinte, a forma como percebemos o mundo, seja via sensações ou pela intuição interior. Alertamos que aqui estamos apenas apresentando, de forma introdutória, a questão da estética. Mais adiante devemos dedicar um espaço mais amplo a este estudo. Por ora, devemos nos dedicar mais detalhadamente à análise das afecções. Para isso, abriremos espaço para as exposições desse conceito segundo a perspectiva de Henry Maudsley, psiquiatra inglês, cujos trabalhos exerceram influências significativas sobre a filosofia de Bergson.

9.2 Afecções e emoções

Após termos discorrido sobre as afecções segundo algumas considerações apresentadas por Henri Bergson, propomo-nos a dedicar algumas palavras a mais sobre este conceito. Nossa referência é a obra *Physiologie de l'esprit (Fisiologia da mente)*, de Henry Maudsley. Este, tal qual Ribot, exerceu influência sobre o pensamento de Bergson. Vimos que as afecções se situam no núcleo da percepção. Elas interferem na percepção e por isso são atuantes sobre as ações a serem desempenhadas pelo indivíduo. Pois, se Bergson afirma que a

percepção se constitui em um processo que envolve a apreensão sensível da realidade e as consequentes ações nascentes, aqui devemos averiguar a forma como as afecções, de fato, atuam sobre a mente e sobre o corpo. Algo neste sentido já foi explicitado na subseção anterior. Contudo, encontramos informações significativas nas concepções que Maudsley publicou e que contribuirão muito para o entendimento desta etapa da percepção.

9.2.1 Afecção como fonte de motivação

De toda a pesquisa empreendida até este ponto, o foco está centrado sobre a percepção. Através do estudo da percepção, caminhamos pela trilha da sensibilidade, das sensações, da percepção pura, da percepção efetiva, da memória, da lembrança e da imaginação. Passamos também o olhar por sobre as percepções intuitiva e inteligente. Mostramos que todos esses elementos estavam relacionados com a vida. Pois a vida, por essência, demanda a busca por meios de subsistência. E essa busca ocorre no mundo real, no tempo presente, isto é, na atualidade. O que deve ser buscado e o que deve ser evitado certamente depende da própria constituição física do ser vivo e daquilo que a realidade lhe proporciona nas condições de tempo e espaço onde se encontra. A continuidade da vida depende, portanto, destes dois fatores: as necessidades individuais e o meio ambiente. Mas, o meio ambiente compõe-se de múltiplos elementos. Há aqueles que são úteis, assim como aqueles que não apenas são inúteis, mas nocivos ao indivíduo. Faz-se, portanto, necessário que a ação do ser vivo seja dirigida para um objeto bem definido. Este se apresenta em sua origem como tudo quanto possa ser útil para a manutenção ou preservação da vida. O ser vivo deve buscar o que preenche suas necessidades e deve afastar-se do que ameaça sua integridade vital. O aproximar-se ou o afastar-se de elementos da natureza dependem primariamente da constituição do ser vivo. Esta, por sua vez, está relacionada ao grau de evolução da espécie a qual ele pertence. Donde, das formas mais simples de vida até as mais complexas, encontramos diversas formas pelas quais se manifestam as motivações para agir em prol da satisfação de suas necessidades.

A aproximação e o afastamento que verificamos na relação do ser vivo com os elementos da natureza podem ser comparados ao comportamento de duas peças imantadas. Dependendo das relações entre os polos, as peças atraem-se ou se repelem. Semelhantemente, entre os elementos químicos encontramos reações semelhantes entre átomos e moléculas: elas se afastam ou se aproximam, formando compostos mais complexos, conforme suas forças de

afinidade. Esses fatos nos autorizam tecer algumas analogias que representam as forças motivacionais com que o homem conduz a vida. Vejamos o fragmento abaixo:

A partir do momento em que desejamos alguma coisa, concluímos que ela é boa; mas não é certamente por assim julgar, que daí resulta o desejo. Há, ainda, uma correspondência exata e manifesta em toda a natureza com a atração, a impulsão ou o esforço do elemento orgânico em relação a um estímulo favorável. Correspondência cujo correlativo necessário é a repulsão daquilo que é desfavorável. [...] Mas esta afinidade é uma necessidade física semelhante àquela que se verifica entre o ácido e a base; ou a atração entre a agulha imantada e o polo magnético; ou a atração entre a eletricidade positiva e a negativa. Se não houvesse nenhum estímulo, não haveria nenhuma reação da parte do elemento orgânico. Se o estímulo apresenta uma intensidade nociva ou se é desfavorável, ele deve inverter o equilíbrio estático e produzir uma reação repulsiva. Se o estímulo é favorável, mas de intensidade insuficiente, ele deve produzir uma reação de atração ou de afinidade. Quando o elemento orgânico demanda ainda mais estímulo, como o ácido ainda não totalmente neutralizado demanda uma dose a mais de base; ou, ainda, como a fome ainda não saciada demanda uma quantidade a mais de alimento.⁵³ (MAUDSLEY, 1879, p. 329-330)

A analogia apresentada acima entre a motivação e as forças magnéticas e, também, entre as afinidades dos elementos químicos ilustrariam aquilo que está no fundamento da ação dos seres vivos em geral. Não seria exagero afirmar que nas formas mais simples de vida os movimentos são motivados com forte preponderância das forças básicas da natureza. As reações físicas e químicas do organismo aos estímulos externos são altamente determinantes do comportamento dos vírus e dos seres unicelulares. Entretanto, aos subirmos na escala da evolução, remontando aos mamíferos superiores, encontramos seres dotados de sistema nervoso mais complexo. O contato com o ambiente assume a forma de relações sensoriais e também psíquicas. Neste caso, continuam acontecendo aqueles mesmos fenômenos naturais de atração e repulsão entre o ser vivo e o ambiente, mas a resposta orgânica assume natureza mais complexa. Essa complexidade deriva-se da capacidade orgânica de lidar com um número maior de estímulos e também da maior capacidade de ação propiciada pelo elemento psíquico. As forças motivacionais que subscreveriam as ações pela simplicidade da mera relação física, amplia-se para motivações de ordem mental. Entram em ação as afecções psíquicas e a consciência. Por afecções psíquicas indicamos as emoções em geral e as diversas operações mentais dentre as quais a intuição, a inteligência, a lembrança, a imaginação, a crença etc. As emoções manifestam-se na forma de sentimentos e paixões. Mas devemos considerar o alerta que Maudsley nos faz em relação à consciência:

Ora, é da maior importância não se deixar enganar pelo fato de que há consciência e de não desconhecer o estado fundamental dos fenômenos que ocorrem no seio das

⁵³ MAUDSLEY, Henry. *Physiologie de l'esprit*. Tradução do inglês para a língua francesa: Alexandre Herzen. Paris: C. Reinwald et Cie Librairie-éditeurs, 1879.

células cerebrais. Aqui, como em qualquer outra parte, o elemento orgânico sadio manifesta suas propriedades fundamentais ao buscar o bem e ao evitar o mal. A consciência nada mais é que um fenômeno que sobrevém. Buscar uma impressão agradável e evitar uma impressão desagradável nada mais é, no fundo, que a consequência física da natureza íntima das células nervosas postas em relação com certos estímulos. A reação ou o desejo tornam-se o motivo de uma ação em geral por parte do indivíduo, a fim de satisfazer uma necessidade ou de evitar o mal. (MAUDSLEY, 1879, p. 330)

Do exposto acima destacamos o fato de que a consciência não é o primeiro fator que intervém nos fatores afetivos. As afecções mais básicas, isto é, aquelas que resultam da influência dos estímulos externos sobre o funcionamento vegetativo e reflexo do organismo, não resultam primariamente de nenhum ato advindo da consciência. Igualmente não são de origem consciente as diversas afecções de cunho psíquico a que denominamos genericamente por emoções. Elas afloram ou surgem na consciência após terem sido desenvolvidas no fundo do inconsciente. Sabemos que não está ao alcance de nossa escolha consciente decidir sobre as emoções que sentimos. Se temos condição de agir sobre as afecções, nossa intervenção limita-se àquelas relacionadas às emoções. Assim mesmo, nosso poder de interferência é muito limitado. Uma vez que a emoção ao chegar à consciência já é um fato consumado, ficamos limitados a intervir tão somente na busca de autocontrole sobre nossas atitudes e sobre nossos comportamentos. Então, dentre os atos que estão ao nosso alcance, podemos citar o esforço que podemos dirigir para controlar nossos ímpetos e encenar o domínio das emoções por meio do controle regrado de nossas expressões corporais. Com esses esforços, por vezes, conseguimos esconder de nossos próximos as nossas condições afetivas, mas isso não remove as alterações orgânicas e psíquicas que as comoções já provocaram.

Outro ponto a considerar nesta citação é a afirmação de que “A reação ou o desejo torna-se o motivo de uma ação em geral por parte do indivíduo”. Ela demonstra que o que está por trás da ação, isto é, o que de fato a impulsiona são os afetos. Se quisermos, portanto, saber qual a verdadeira razão de um ato, devemos buscar a resposta no *motivo*, isto é, na força afetiva que impulsiona a ação. Devemos lembrar que as afecções não se originam exclusivamente de estímulos externos. Elas surgem, em primeiro lugar, das necessidades vitais. Estas são responsáveis pelos impulsos de ordem orgânica e de ordem psíquica.

9.2.2 Sobre a inação da razão e seu poder deliberativo

No que concerne ao conhecimento, Maudsley nega que ele seja o motivo das ações. Tendo colocado as afecções como força motriz de nossos atos, ele problematiza:

Não temos o direito, por conseguinte, de afirmar, em vista do que vemos tão claramente, isto é, que a vida intelectual não nos fornece o motivo ou o impulso para a atividade; que o entendimento ou a razão não é a causa de nossas ações e que esta causa reside nos desejos? Nossas energias mais ativas nascem de nossas necessidades mais urgentes; e o desejo profundo e sustentado de um certo objetivo de vida o leva frequentemente à realização. O desejo é a expressão fundamental do caráter do indivíduo, a manifestação das afinidades essenciais de sua natureza; assim dedica ele todas as suas forças a alcançar seu objetivo, absorvendo e assimilando todas as influências favoráveis, tudo o que aumenta sua energia; e assim ele termina por diretamente ou indiretamente chegar lá. (MAUDSLEY, 1879, p. 334)

Seguindo este entendimento, adotamos em nossa tese que todo o trabalho intelectual está a serviço de nossas pretensões, as quais encontram seus fins e suas forças nas motivações afetivas do tipo emotivo. O conhecimento racional adquirido por via da inteligência é buscado e é aplicado para atender as demandas afetivas que se apresentam sob a forma de intenções, tendências e expectativas. A demanda por clareza e por distinção próprias das atividades intelectuais visam a iluminar e a melhor coordenar e dirigir as ações cujos fins já foram preestabelecidos por nossos desejos ou, melhor dizendo, por nossas afecções. Abaixo apresentamos a forma como Maudsley se refere aos indivíduos que tendem à vida especulativa.

Os homens, que ao contrário, dispõem de uma razão forte, são frequentemente, como se sabe, incapazes de ações energéticas. Eles pesam tão bem os motivos de seus atos que nenhum levam a termo. Eles pensam tanto e tão bem nas possibilidades do ato que acabam por não tomar decisões. Assemelham-se a Hamlet cuja meditação lhe paralisava a ação. A falta de um sentimento forte que o levasse a traduzir seus pensamentos em ações os impedem de agir, mesmo quando eles sabem o que deveriam fazer. O julgamento deles encontra-se sob o encanto fatídico que lhes retira a força de executar seus decretos. De fato, a força do entendimento é reflexiva e inibidora. Ela se manifesta antes detendo a ação, que é provocada pela paixão. Ela se manifesta mais pela direção geral que imprime aos nossos impulsos do que pela participação nas nossas ações. Seu papel, no indivíduo e na espécie, como sistematicamente e enfaticamente sustentado por Comte, não é habitualmente impulsivo, mas deliberativo. (MAUDSLEY, 1879, p. 334)

O que devemos destacar do trecho acima é a função atribuída ao exercício da razão, tendo como contraponto as ações. O exercício da razão, que representa as atividades virtuais da mente, embora não seja a força propulsora da ação, apresenta importante papel no exercício de nossas atividades. O fato de o exemplo mostrar o caso extremo no qual o indivíduo, que por muito pensar acaba por não agir, não retira a importância do pensamento racional nas nossas vidas. Isso se deve ao fato de que não cabe ao pensamento reflexivo mover as nossas ações. Nossas reflexões visam a fornecer-nos ou a mostrar-nos opções de escolha diante dos problemas enfrentados; elas participam essencialmente do processo deliberativo. Qual ou quais opções seguir, se opções existem, depende puramente do caráter individual, isto é, das tendências que o indivíduo apresenta. Essas tendências somente podem

ser verificadas pelas escolhas individuais que necessariamente expressam os sentimentos, desejos, vontades ou expectativas que compõem o conjunto das afecções que movem a ação individual. O fato de pautarmos, por vezes, nossas decisões pelo caminho da racionalidade não retira o caráter afetivo da escolha. Pois, uma escolha racional pode estar embasada em predileção, tendência ou desejo de satisfazer a um ideal apaixonado de submissão à razão. O campo de atuação do pensamento reflexivo encontra-se localizado na região mais profunda da virtualidade. Recorrendo ao esquema do cone da virtualidade de Bergson, a reflexão tende a situar-se na região mais afastada de seu vértice. Sobre as tendências individuais extremas, encontramos as figuras⁵⁴ do *sonhador* e do *impulsivo* descritas por Bergson. A distância entre o pensamento e a ação encontra-se, então, assim posta: o pensamento deliberativo não é o motivo para as ações. Estas permanecem dependentes da força impulsionadora advinda dos afetos. E, em decorrência disso, o esforço da mente durante os momentos de deliberação encontra-se voltado para a devida atenção requerida pela reflexão.

Em vista do que desenvolvemos acima, procuramos dar destaque ao conflito demonstrado entre pensar e agir. Basicamente o que o autor nos indica é o fato de que as atividades mentais reflexivas e principalmente as deliberativas são incompatíveis com a ação. No momento em que estamos pensando como vamos agir ou que estejamos pesando os prós e os contras de uma determinada escolha, colocamo-nos em um estado de resguardo de nossas ações. A consciência alcança seu ponto máximo. Ela encontra-se sob a exigência de uma pausa para pensar. Isso nos remete ao conceito de atenção. Pois, entendemos que a atenção é o estado mental pelo qual a consciência apresenta-se sob sua forma mais intensa. Contudo, não deixamos de considerar o aspecto psicofísico da atenção descrito por Ribot, em *Psychology of attention (Psicologia da atenção)*. A atenção tem como um de seus efeitos, segundo este autor, a intensificação da ação. Nesta obra, ele descreve duas formas diferentes de atenção: a espontânea e a voluntária. A primeira refere-se a estímulos externos que aleatoriamente evocam a nossa percepção; a segunda refere-se às nossas demandas vitais ou não que determinam que nossa consciência se volte para um objeto muito bem determinado. Selecionamos um trecho de seus escritos, que põe em evidência, inclusive, a sintonia de seu pensamento com o de Maudsley. Vejamos o trecho abaixo:

⁵⁴ Nota: Bergson descreve, em *Matéria e memória*, p. 179, dois caracteres extremos que os indivíduos podem apresentar segundo sejam devotados inteiramente para a ação ou para o pensamento. O impulsivo é descrito como aquele indivíduo que age de forma não refletida e é comparado a um animal inferior por “responder a uma excitação através de uma reação imediata”. Já o indivíduo sonhador “vive no passado por mero prazer, e no qual as lembranças emergem à luz da consciência sem proveito para a situação atual.”

A atenção, sob estas duas formas, não é uma atividade indeterminada: um tipo de “ato puro” do espírito, agindo por meios misteriosos e secretos. Seu mecanismo é essencialmente motor, isto é, age sempre sobre os músculos, e através dos músculos, [...] E como epígrafe deste estudo, devemos escolher as palavras de Maudsley que diz: “a pessoa que é incapaz de controlar seus próprios músculos, é incapaz de prestar atenção.” A atenção, sob estas duas formas, é um estado excepcional e anormal que não dura muito tempo pelo motivo de que entra em contradição com a condição básica da vida psíquica: a mudança.⁵⁵ (RIBOT, 1896, p. 2)

Observamos que Ribot considera o aspecto motor de nossos corpos durante os estados de atenção. Atenção representa, em termos físicos, um estado de reforço das ações. Entendemos que a mente se detém sobre todas as atividades psicomotoras atinentes ao objeto em relação ao qual a consciência se volta. Nosso posicionamento é a adoção deste estado de tensão que envolve corpo e mente. Com base no que já vimos sobre a formação de mecanismos motores, sabemos que a consciência atinge seu mais alto grau de concentração, também, diante do aprendizado de atividades psicomotoras. Então, em vista disso, concedemos um espaço a esta constatação ao afirmar que o estado de atenção inibe as atividade musculares não relacionadas às ações em foco, concentrando esforços onde são requeridos discernimento e reação adequada. A atenção põe o organismo em estado de alerta, pronto para a ação. Sem dificuldade adotamos o posicionamento de Ribot, destacando que a atenção não constitui o estado normal e continuado da consciência. Haverá o momento da fadiga no qual a mente precisa relaxar. Devido a isso, a atenção não perdura por longo período de tempo. Mesmo assim, na nossa vida prática costumamos lidar muito bem com nossa capacidade de concentração da consciência sobre nossas ações. Partilhamos a atenção entre atividades diversas e simultâneas, sem graves consequências, quando executamos ao mesmo tempo múltiplas tarefas que não exijam da consciência elevados graus de atenção. Ao executar mais de uma tarefa simultaneamente, é possível que cometamos falhas, mas dependendo da familiaridade que tenhamos com as atividades, temos chance de bem exercê-las.

O estudo da atenção, seja ela espontânea ou voluntária, adquire importância para a vida e para a estética. Não precisamos ir longe para mostrar a necessidade da atenção para a preservação e a manutenção da vida. Consideramos que estar atentos é uma exigência para a autopreservação. As precauções, que costumamos prezar, nada mais são que predisposições defensivas e apresentam-se como tão úteis quanto o estado de alerta em que nos colocamos diante dos sinais de perigo que o ambiente nos informa. No que concerne à estética, sabemos bem que nossa atenção pode ser atraída pela beleza de um objeto aleatório que surgiu em

⁵⁵ RIBOT, Théodule. *The psychology of attention*. Traduzido do francês para a língua inglesa por The Opencourt Publishing Company em 1890. Chicago (EEUU): The Open Court Publishing Company, 1896.

nosso campo perceptivo. Este é o típico caso de atenção espontânea. Ela surge em decorrência de um estímulo acidental, seja interno ou externo. Contrariamente a esta situação, encontramos o nosso desejo de possuir o objeto que tenha forte apelo estético. Neste caso, nossa atenção está direcionada, polarizada ou predeterminada para uma busca específica; temos, então a atenção voluntária. Neste último caso, incluímos duas situações distintas: primeiramente, o desejo de ter ou de assistir o belo nas peças artísticas; e, em segundo lugar, colocamos o momento de criação artística pelo qual o artista põe-se em atividade para produzir ou criar sua obra de arte. Nos dois casos, a atenção é voluntária. Ter o belo como objeto, tanto para fins de observação ou para fins de elaboração é expressão de um desejo que orienta a atenção e o comportamento. É indiferente o polo de atração estética que motiva a atenção: pois, sejamos atraídos para o belo de forma espontânea ou deliberada, nosso movimento decorre de uma afecção denominada sentimento estético, como veremos mais adiante.

9.3 Os dois fatores da afecção

As afecções, como foi exposto nas subseções anteriores, situam-se entre os estímulos recebidos e as ações possíveis ou efetivas. Elas resultam de dois fatores essenciais conforme descrito no texto abaixo:

Como dois fatores contribuem para a produção de uma emoção, a saber, o elemento orgânico e o estímulo externo; é evidente que o caráter do resultado emocional não é determinado pela natureza do estímulo exclusivamente e depende em grande parte do estado do elemento orgânico. O equilíbrio entre o indivíduo e seu meio pode efetivamente ser perturbado por uma modificação subjetiva ou por uma comoção interna, tão bem quanto por uma impressão insólita originada de fora. Quando uma perturbação física tenha afetado o estado das células cerebrais corticais por uma ação direta ou por simpatia, então uma ideia que nasce sob estas circunstâncias vem acompanhada de certas qualidades emocionais, mesmo que no estado normal a mesma ideia seja geralmente indiferente. Igualmente, na situação onde o estado mórbido de um órgão dos sentidos ou de seu centro respectivo produz hiperestesia [hipersensibilidade], quer dizer, torna dolorosa uma impressão que no estado normal é indiferente, e até mesmo agradável. A experiência ensina a cada um o quanto esse tom mental ou essa disposição de espírito muda com as variações do estado físico. (MAUDSLEY, 1879, p. 334-335)

A citação explicita o aspecto psíquico das afecções. Ele evidencia que os estímulos físicos influenciam o corpo para além de suas ações sobre os estados homeostáticos do organismo. Ao atingirem determinadas regiões do cérebro, sob a forma de impressões sensoriais, são capazes de gerar emoções. Emoções podem, portanto, ser suscitadas por excitação físicas. Os sentimentos de agrado e desagrado em relação às excitações recebidas são exemplos disso. Mas, devemos lembrar sempre que a afecção psíquica, como qualquer

outra afecção, depende dos dois elementos citados: do estímulo e do estado do corpo. Os estados do corpo em conjunto com os estados mentais assumem importância por serem determinantes sobre o caráter sensível do organismo. A participação do estado mental propicia o surgimento da afecção psíquica. Desse modo, não é somente o corpo físico que é afetado, mas o estado psíquico também entra em comoção. Devemos considerar, contudo, que a possibilidade de afetos orgânicos e psíquicos dependem do grau evolutivo da espécie a que pertence o indivíduo afetado, tanto pelo estímulo externo quanto pelo interno. Por isso, no que concerne ao nosso estudo, os elementos orgânicos e mentais devem ser considerados sob o prisma do estágio evolutivo. As sensibilidades orgânicas e os estados mentais estão diretamente vinculados às complexidades funcionais da espécie considerada. Não faremos uma taxonomia dos progressos orgânicos e mentais das diversas espécies ao longo das eras, mas tomamos por base o estudo do ser humano. Nos restringiremos ao campo de investigação das afecções psíquicas de cunho emocional verificadas no homem, enquanto espécie. Dentre elas encontramos as emoções em geral que podem surgir na forma de sentimentos, dentre os quais o sentimento estético.

Verificamos, na citação, também, que o surgimento de uma ideia ou imagem durante a vigência de um estado emocional faz com que a imagem nascente se impregne do sentimento que esteja sendo vivenciado. Este aspecto assume relevância para nossa pesquisa devido ao fato de que o objeto que almejamos mostrar depende dessa associação entre imagem e emoção. Uma vez que imagens estão continuamente sendo trazidas à consciência e que, querendo ou não, estamos sempre sob alguma influência emocional, somos inclinados a afirmar que a maioria das imagens de que temos consciência trazem consigo a marca de algum sentimento. Este posicionamento que adotamos encontra apoio nos sentimentos de bem-estar e mal-estar, que são as mais simples formas de afecções, conforme apresentado abaixo:

A sensação de bem-estar geral, que resulta de um estado perfeitamente normal e que exprime a harmonia completa de todas as funções, é conhecida sob o nome de sinestesia, e por vezes, nós a consideramos como uma emoção. Mas ela não é uma emoção propriamente dita, embora ela determine um tom emocional. É a sensação ou o sentimento de bem-estar, indicando um estado de coisas, no qual toda atividade será agradável e no qual toda ideia será agradavelmente emocional tanto quanto qualquer movimento físico. Por outro lado, o sentimento geral de mal-estar que acompanha o problema de uma função da vida vegetativa ou que resulte de uma outra causa, é um estado no qual toda atividade será antes penosa e na qual a personalidade encontra-se restrita e contrariada. E aí, também, toda ideia toma, então, o caráter de uma emoção triste ou sombria. (MAUDSLEY, 1879, p. 335-336)

Os sentimentos de bem-estar e de mal-estar físico e psicológico, embora não sejam considerados por Maudsley como sendo emoções propriamente ditas, atuam como se fossem formas de emoções que podem aderir às imagens. Este fato é mais um elemento ilustrativo de que as imagens que participam de nosso processo perceptivo, em sua maioria, vêm acompanhadas de elementos afetivos. Sob esta perspectiva, afirmamos que uma imagem pura não é o motivo de nossas ações. As imagens somente encontram função determinante em nosso agir quando estão impregnadas de elementos afetivos de ordem emocional.

9.4 Afecções mentais emotivas

No que concerne à capacidade de agir, o comportamento humano é motivado seja consciente ou inconscientemente. A motivação é o fator da afecção que atua como mola propulsora da ação. Mas, lembremos que nem toda afecção é do tipo emotiva; e, portanto, nem toda afecção é capaz de impulsionar uma ação de ordem psíquica. Devemos nos ater ao fato de que a afecção é o núcleo da percepção. Nesse sentido, a memória e as capacidades intuitiva e inteligente também são de cunho afetivo; para efeito da percepção elas são capacidades que se inserem no meio do processo perceptivo. Vimos que o entendimento humano opera também com imagens: as atuais que se apresentam sob a forma de imagem objeto e as eminentemente virtuais tais quais as imagens-lembrança. E, não somente isso, sabemos, também, que nossa mente realiza diversas atividades envolvendo tanto imagens como relações de imagens. Temos a inteligência que nos proporciona a possibilidade de relacionarmos imagens claras e definidas, segundo determinados graus de coerência, de lógica e de outros raciocínios. Temos, também, a imaginação que nos proporciona a capacidade de efetuar as mais diversas relações entre imagens, ultrapassando os limites da lógica racional. Essas duas funções mentais, a inteligência e a imaginação estão à serviço de um fim maior que é a relação do homem com o ambiente. Elas oferecem as imagens cognitivas que orientam as atividades. E essas são impulsionadas pelos afetos emotivos. Estes encontram sua fonte nas afecções provocadas tanto pelas necessidades básicas do corpo, quanto por estímulos exteriores. São afecções que não ocorrem limitadas à frieza das imagens que iluminam a percepção; elas ocorrem embebidas de emoções que atuam tanto no campo orgânico quanto no campo psicológico; neste último caso, falamos das emoções. Elas influenciam o ânimo com que nos dirigimos à realidade. Assim nos expressamos, porque “Na mais simples experiência psíquica, há um elemento subjetivo e também um elemento objetivo; pois, toda percepção, desde o começo, vem acompanhada de sentimento.”

(MAUDSLEY, 1879, p. 324) Nesse sentido, ao mesmo tempo em que a percepção ocorre, gerando imagens, as afecções emotivas lhes acompanham concomitantemente. E, essas emoções que surgem da relação do indivíduo com seu mundo, virtual ou real, impregnam as imagens em proporções diferentes de emoções, com base na intensidade e da importância das impressões psicológicas.

9.4.1 Como se configura a afecção

Ao apresentar a afecção como o elemento que se interpõe entre a fase inicial da percepção e sua fase final, destacamos seu papel como fator motivador da ação. A função motivadora implica que ela deva ter atuação tanto no corpo quanto na mente, isto é, no funcionamento do organismo e nos estados psicológicos. Portanto, ela deve atuar tanto sobre a fisiologia corporal quanto sobre as atividades mentais voltadas para as emoções. Devemos lembrar que as emoções são formas de afecções que atuam simultaneamente sobre a mente e sobre o corpo. Donde, caracterizamos as emoções como “As mudanças corporais que se seguem imediatamente a uma percepção e nossa consciência dessas mudanças, no exato momento em que elas ocorrem.”⁵⁶ (RIBOT, 1930, p. 96) A abrangência das emoções envolve, portanto, dois campos distintos e interligados: corpo e mente. Em razão desse trânsito por áreas diversas, Ribot afirma que por mais simples que pareçam ser as emoções, na verdade elas são um complexo, por envolverem vários elementos.

A emoção não apresenta somente esses caracteres vagos e difusos. Cada uma delas é um complexo. Tomemos as mais simples e as mais comuns: o medo, a cólera, a ternura, e o amor sexual. Cada uma delas é um estado complexo, um feixe psicofisiológico constituído por um agrupamento de elementos simples que difere segundo cada emoção, mas que compreende sempre: um estado de consciência particular, modificações particulares das funções da vida orgânica e movimentos ou tendências de movimentos particulares. (RIBOT, 1930, p. 93)

A percepção realiza-se simultaneamente por meio de fatores diversos. Não apenas tomamos conhecimento do que percebemos, mas também, sentimos concomitantemente, por meio da consciência, as emoções que acompanham o vivenciar o mundo. As afecções emotivas fazem parte da relação consciente, que os indivíduos providos de capacidade mental suficiente, trazem em seu processo perceptivo desde o nascimento. E, por mais básicas que sejam as emoções, elas envolvem conexões entre o corpo e a mente. Os órgãos ou funções

⁵⁶ RIBOT, Théodule. *La Psychologie des sentiments*. Treizième édition. Paris: Librairie Félix Alcan, 1930.

envolvidos em uma determinada emoção são correlatos ao tipo específico de afecção, como vemos abaixo:

Toda emoção primária é um complexo inato, exprimindo de uma maneira direta a constituição do indivíduo. As emoções são manifestações organizadas da vida afetiva. São reações dos indivíduos diante daquilo que toca a conservação ou o aperfeiçoamento de seu ser ou de seu bem-estar. Em certa medida, as emoções primárias são análogas às percepções que exigem um organismo psicofisiológico que se adapte a uma função especial em relação ao mundo exterior com a diferença que a visão, a audição, o olfato, etc., têm seus órgãos apropriados e inalienáveis; enquanto o medo, a cólera, etc. têm um organismo difuso cujos elementos combinados de uma maneira, tornam-se o organismo de uma outra emoção. (RIBOT, 1930, p. 93-94)

Na citação, notamos que uma determinada emoção ganha corpo que envolve tanto elementos mentais quanto corporais ou orgânicos. Não há um órgão específico no qual uma emoção se corporifica. A analogia psicofisiológica pela qual as sensações são atreladas aos órgãos sensoriais correspondentes nos induz a visualizar cada emoção como sendo constituída por órgãos adventícios tal qual estudamos no tópico 2.2.1.1 desta tese. Em assim colocando nossa perspectiva, afirmamos que a organicidade de uma emoção se delimita pelos órgãos específicos que têm suas fisiologias alteradas e pelas comoções psíquicas suscitadas. São os órgãos da respiração, da circulação sanguínea, órgãos motores que em conjunto alteram, inclusive, o nível homeostático de nossa fisiologia. Em outras palavras, as emoções por decorrem do processo perceptivo, produzem movimentos corporais que são correlatos às afecções associadas, externando-se fisicamente em: alteração do ritmo cardíaco, diminuição ou aumento da pressão sanguínea, arrepios, rubores, tremores e diversas outras reações psicofísicas concomitantes.

9.4.2 Afecções e classificações

Nossas relações perceptivas com o mundo são diversas. Dentre elas, já trabalhamos a relação cognitiva que envolve nossas apreensões intuitivas e inteligentes. Aqui trabalhamos as relações afetivas nas quais se inscrevem as emoções. Nossos conhecimentos do mundo podem ser classificados por atributos diferentes segundo estejam próximos ou distantes do objeto percebido. Podemos conhecer algo, de forma simples, pela intuição. Contrariamente podemos conhecer algo pela complexidade dos elementos pelos quais fragmentamos as impressões que dele recebemos, por ação da inteligência.

Considerando as atividades mentais ligadas aos afetos, sabemos que elas se dão de forma singular. Os afetos fluem em sua dinâmica própria que é reflexo das influências da exterioridade, dos estados orgânicos e de nossos estados psíquicos. Semelhantemente ao modo como inteligentemente destacamos os objetos da realidade, assim o fazemos em relação aos fatos mentais relacionados aos afetos. Há afetos que atuam exclusivamente sobre a vida vegetativa e reflexa do organismo. Há outros que atuam também sobre a mente. Estes últimos produzem emoções. Dentre estes, encontramos, por sua vez, os que se relacionam mais proximamente das sensações, e outros que apresentam predominância de elementos virtuais. Classificar as afecções emotivas é uma tarefa complicada, tendo em vista que os sentimentos são essencialmente subjetivos. Ribot mostra-nos que diversas classificações foram elaboradas pela psiquiatria, pela psicologia e, mesmo pela filosofia. Em seu estudo sobre a classificação das emoções simples e complexas, ele disse o seguinte:

É dessa forma que os mestres do século XVII colocaram a questão e eu a retomo, [...] Descartes não admitia mais que seis paixões primitivas: admiração, amor, ódio, desejo, alegria e tristeza; “todas as outras, dizia ele, são compostas de algumas dessas seis ou são espécies que surgiram das originais”, e descreve quarenta delas. Espinosa não admite mais que três principais: desejo, alegria e tristeza. Delas ele deduz outras das quais, eliminando algumas repetições, elevam-se a quarenta e seis. Contudo, não vemos com boa clareza por qual procedimento esses filósofos determinam as paixões primitivas. Parece que eles assim o fazem a partir do caráter extremo das generalidades (salvo quanto à admiração). (RIBOT, 1930, p. 266-267)

Não é objetivo de nosso estudo a elaboração da classificação das afecções, tendo em vista que nosso foco se encontra voltado para a investigação das possíveis relações entre a evolução da vida e a criação artística. Mesmo assim, é importante que apontemos as dificuldades encontradas para a realização de uma possível classificação. As pesquisas efetuadas por Ribot, tanto no campo da filosofia quanto no campo da psicologia mostram-nos que não há consenso para a realização de tal tarefa. Sobre isso, ele afirmou que:

Nós indicamos de passagem porque é impossível uma classificação verdadeira das emoções: quer dizer, uma distribuição em ordens, gêneros e espécies, segundo caracteres dominantes e subordinados. Toda classificação, se ela não é puramente empírica, exprime uma teoria geral da vida afetiva: um “sistema”, por conseguinte uma hipótese. Pois cada emoção simples ou composta comporta variedades sem número segundo os indivíduos, as raças, a época e o curso da civilização. Há aquelas extintas, outras virão a nascer. Enfim, a existência de emoções mistas – e elas são numerosas – é uma peça de discórdia para toda tentativa de repartição em série linear. (RIBOT, 1930, p. 139)

A complexidade de classificação dos afetos e, conseqüentemente, das emoções em geral, não nos permite situar com precisão a afecção estética, que é nosso foco, dentro de uma seqüência classificatória unânime. Mas, sem sombra de dúvida, sabemos que o sentimento

estético é muito mais complexo que o sentimento de dor ou de prazer os quais são considerados por Ribot como as formas mais simples de afecção. Nossa orientação para situar o sentimento estético dentre outras afecções tem como referência parâmetros colocados por Ribot, em *La psychologie des sentiments (A psicologia dos sentimentos)*. Ele toma por base a consideração do quanto uma determinada afecção contém de virtualidade. Considera, então, o distanciamento que uma afecção apresenta em relação às sensações. Isto é, pela proporção de virtualidade, as emoções são classificadas em simples ou complexas. São simples as emoções relacionadas às condições básicas da vida: a subsistência, autodefesa e reprodução. São complexas as emoções onde predominam elementos virtuais que demandam inteligência e imaginação. Essa é uma modalidade de classificação⁵⁷ sugerida e adotada por Ribot e que seguimos neste trabalho. Vejamos a analogia que ele tece:

Em resumo, mesmo que na ordem intelectual haja uma escala ascendente que conduz do concreto às formas inferiores, depois às médias e, em seguida, à abstração; igualmente, na ordem afetiva, há uma escala que sobe do medo ou da cólera até as emoções mais ideais. E, exatamente como o conceito mais elevado guarda a marca do conceito concreto do qual se originou, sob pena de nada mais ser que uma palavra vazia; os sentimentos mais elevados não podem perder totalmente os caracteres que dele fazem uma emoção, sob pena de desaparecer como tal. (RIBOT, 1930, p. 99)

Se há gradações de conhecimentos segundo sejam voltados para os objetos concretos ou para os abstratos, analogamente as afecções podem ser classificadas segundo sejam ordenadas a partir daquelas mais ligadas às sensações para aquelas mais voltadas à virtualidade. É por essa orientação que situamos as afecções estéticas, colocando-as na gradação das afecções mais complexas, por apresentarem ampla abrangência de seu campo de atuação. Elas inserem-se na percepção desde a área de atuação mais concreta, isto é, aquela relacionada às sensações; até a área mais virtual de todas, o campo da imaginação. Não podemos deixar de lembrar o fator contagiante de uma afecção como foi colocado no tópico 9.1.1 acima, pelo qual uma emoção ou sentimento se propaga ativando diversas outras emoções ou sentimentos, conforme sua intensidade. Em adição a isso, devemos lembrar que uma emoção se constitui em algo análogo a um órgão adventício, isto é, ela interfere em funções orgânicas diversas, segundo seu tipo e intensidade.

9.4.3 Sobre a dor e o prazer

⁵⁷ Nota: Ribot elabora um estudo detalhado de diversas propostas de classificação das afecções em *Psychologie des Sentiments*, Chapitre X – Les Classifications, p. 131-139.

A esta altura de nossa pesquisa, não poderíamos deixar de tecer alguns comentários sobre a dor e o prazer. São afecções que assumem importância tanto para a compreensão da relação física do corpo quanto para a compreensão de fatos psíquicos. Pois, admitimos a existência de dores e prazeres do corpo e da alma. Os dois fenômenos fazem parte da percepção e são de natureza consciente. Uma questão que se põe recai sobre o caráter dos dois elementos considerados: seriam formas de sensações? Na linguagem corrente, expressamo-nos em termos de sensação de dor ou de prazer. Mas, mantemo-nos no posicionamento que tomamos no início desta tese pelo qual nos alinhamos com o conceito de sensação adotado por Delboeuf⁵⁸. E, esta orientação é aqui preservada por meio de concepção idêntica seguida por Ribot, como vemos abaixo.

A sensação é determinada e circunscrita por um órgão especial que não serve a não ser para aquele fim: como a visão, a audição etc. [...] As sensações internas, apesar de seu aparelho nervoso próprio, têm um caráter mais vago ainda. Mas, para o prazer e a dor não encontramos órgãos, nem nervos especiais. Existem algumas opiniões admitidas sobre nervos da dor e quanto a nervos do prazer. Mas, [em relação a isso – inserção nossa], não conheço nenhum autor que tenha arriscado uma hipótese, por mais frágil que seja. (RIBOT, 1930, p. 51)

Portanto, o prazer e dor não são sensações. Isso decorre do fato de que não encontramos órgãos específicos para estas afecções. Por isso as consideramos como sendo afecções de outra ordem e propomos que sejam tratados como sentimentos. Expressamo-nos, portanto em termos de sentimentos de dor ou de prazer.

Outro fator a considerar é que prazer e dor não são sentimentos contrários. Eles são de naturezas diferentes e, por isso, não podemos tecer comparações entre um e outro. Em termos mais claros, afirmamos que a ausência de dor não significa prazer, nem tão menos a presença de dor implica a impossibilidade do indivíduo sentir prazer. Por isso,

Convém, antes de tudo, notar que a expressão consagrada “transformação” do prazer em dor e vice-versa é inexata. Nem a dor se transforma em prazer, nem o prazer em dor; assim como o branco não se transforma em preto. Isso quer dizer que as condições de existência de um desaparecem para dar espaço às condições de existência do outro. Há sucessão, não transformação; um sintoma não se transforma no seu contrário. (RIBOT, 1930, p. 57)

Acrescentamos que os sentimentos de dor e de prazer atuam de forma idêntica às demais afecções no que concerne a seus efeitos físicos e mentais como vimos nos tópicos 9.1.1 e 9.1.2 deste capítulo. Eles se espalham, contagiando a fisiologia corporal e interferindo significativamente sobre as capacidades psíquicas. Esse contágio ocorre de forma independente de um sentimento ou do outro. Podemos demonstrar a independência entre a dor e o prazer quando fruímos uma sensação agradável e que ao mesmo tempo venha

⁵⁸ Cf. tópico 2.5 deste trabalho.

acompanhada de dor. Pois, neste caso, a dor está presente, mas nem por isso deixamos de sentir prazer. Exemplos de situações desse tipo não nos faltam: há pessoas que adoram pimenta nas refeições, mesmo diante de sua ação picante; diferentemente, há muitas coisas que não nos são prazerosas, mas nem por isso nos causam dor. Com estes dois simples exemplos consideramos evidenciada a independência entre os dois sentimentos.

Todas essas observações deverão ser consideradas quando do estudo do sentimento estético no que concerne ao seu caráter sugestivo e na apreensão dos sentimentos de dor e de prazer por parte do artista. Pois, o sentimento estético é de natureza diferente dos sentimentos de dor ou de prazer. Um artista pode muito bem retratar situações penosas tais como o sofrimento humano, as guerras, etc. Igualmente, pode o mesmo artista criar representações da alegria e do prazer de viver. E, considerando que a dor e o prazer, como qualquer outro sentimento é de cunho puramente íntimo, propomo-nos a discutir, em seguida, a possibilidade de compartilhamento destes e de outros sentimentos.

9.5 Intersubjetividade e simpatia

Tratamos aqui da comunhão de sentimentos que verificamos entre os homens. Por comunhão, exprimimos as condições que permitem que um ser humano seja afetado de forma análoga a outro diante de mesmos estímulos. Esse fenômeno é a simpatia. Um dos fatores que o possibilita reside no fato de que os homens pertencem a uma mesma espécie. Isto é, eles se encontram em mesma fase evolutiva. Por isso, apesar da singularidade de cada indivíduo, suas constituições corporais os estruturam em organismos semelhantes. Essa semelhança orgânica proporciona, portanto, as condições pelas quais podem ser encontradas respostas afetivas parecidas em diferentes indivíduos. Diante de um mesmo estímulo, há grande probabilidade de que as respostas orgânicas e psíquicas apresentem similaridades. Sabemos que as afecções são de natureza subjetiva. Certamente, seria impossível que a dor ou prazer de um indivíduo passasse para outro. Isso, de fato, não ocorre. No que concerne às emoções, as quais são afetos psíquicos, mesmo que elas sejam o principal fator da subjetividade, encontramos entre elas padrões que afloram de forma semelhante em indivíduos distintos. Em relação a este fenômeno, adotamos algumas considerações postas por Ribot. Devemos antes ressaltar que a simpatia adquire relevância no campo de pesquisa da estética; haja vista que a ela envolve a percepção do belo que é sentido, produzido e compartilhado pelas comunidades humanas. O próprio valor de uma obra de arte tem por base a intensidade com que desperta o sentimento estético daquele que a observa. Afinal, o que seria a arte se seu significado e valor ficassem

represados no sonho do artista? Em vista disso, entendemos que a possibilidade do efeito coletivo da estética encontra sua explicação no sentimento simpático. Assim,

A simpatia [...] consiste na existência de disposições idênticas entre dois ou diversos indivíduos da mesma espécie ou de espécie diferente; ou, como disse Bain, “Entendemos por simpatia a tendência de um indivíduo a estar de acordo com os estados ativos ou emocionais dos outros, sendo esses estados extraídos por certos meios de expressão”. Falta inicialmente que nos desembaracemos de um preconceito consagrado pela linguagem que identificam a simpatia com a piedade, a bondade e os sentimentos que estabelecem entre dois seres um laço de concordância e de reciprocidade. (RIBOT, 1930, p. 237)

Encontramos na definição de simpatia proposta acima a “existência de disposições idênticas” em distintos indivíduos. Por isso, adotamos as posições assumidas por este autor, considerando o que vimos até este ponto sobre a evolução das espécies. Indivíduos pertencentes à mesma espécie tendem a apresentar reações orgânicas e psíquicas semelhantes ou análogas. Assumimos esta postura mesmo sabendo que a dor realmente sentida por um indivíduo nunca será igual a dor simpaticamente sentida por outro. Quanto à problemática suscitada em relação ao significado do termo simpatia, afirmamos que é uma questão que também surge em nosso idioma. Encontramos, no português falado no Brasil, os sentidos de piedade, bondade, ser agradável e outros, sendo entendidos como sinônimos de simpatia. Por esse entendimento, costumamos nos referir a uma pessoa simpática como sendo aquela cujo atributo é se mostrar agradável diante das outras, ou ser praticante de atos considerados bons; na verdade, não é esse o sentido aqui considerado. Portanto, simpatia significa sentir em unísono sentimentos análogos diante de um mesmo estímulo que de fato atinge a todos de forma semelhante e simultaneamente.

Como dissemos acima, entendemos que o sentimento de simpatia seja possível pela semelhança biológica e psíquica que se verifica entre os indivíduos da mesma espécie. E, diante disso, temos a possibilidade, de em certas circunstâncias, responder de forma semelhante diante de um mesmo estímulo. Diante desta possibilidade, estabelecem-se as condições básicas que permitem que façamos inferência de que nossos afetos sejam idênticos aos afetos sofridos por nossos semelhantes, sob as mesmas circunstâncias. A partir dessa precondição, temos a condição afetiva de colocarmo-nos na “posição do outro”. Isso ocorre por meio de uma projeção mental em que temos o sentimento de que estamos sendo afetados exatamente como o outro indivíduo. Essa reação emotiva já é um afeto diferente da simpatia, embora esteja a ela relacionada: trata-se de empatia. Ela tem por base a projeção mental que construímos. Colocamo-nos, pela empatia, psicologicamente no lugar do outro. É bastante comum que transfiramos esse sentimento para os animais em geral e não é raro que o

transfiramos para objetos. Costumamos nos comover com as dores e os prazeres dos bichos e, em especial, com nossos animais de estimação. Relacionamo-nos relativamente a eles como se eles fossem seres humanos. É um sentimento pelo qual enxergamos os animais pelo critério único que nos une: a vida. Portanto, o sentimento de simpatia torna-se a base para outros sentimentos igualmente relevantes no que concerne à relação de intersubjetividade.

Simpatia e empatia são afetos que interessam muito ao estudo da estética. Pois, o sentimento estético e a criação artística somente têm chance de disseminar-se como fenômeno psíquico, social e cultural por meio desses dois sentimentos relacionados à intersubjetividade. Sem ainda entrar em detalhes mais aprofundados sobre o intercâmbio entre estética e simpatia, devemos apresentar alguma informações sobre a simpatia que nos ajudarão a melhor compreender esse tipo de sentimento. Recorremos, por isso, a informações contidas em *La psychologie des sentiments (A psicologia dos sentimentos)*. Nela, Ribot propõe que a simpatia é, antes de tudo, biológica e desdobra-se em três estágios evolutivos: fisiológico, psicológico e intelectual.

Primeiro estágio:

Sob a forma primitiva, a simpatia é reflexa, automática, inconsciente ou debilmente consciente: é “a tendência a produzir em nós mesmos uma atitude, um estado, um movimento do corpo que nós percebemos em outra pessoa” (Bain). É a imitação em seu mais baixo grau: entre a simpatia e a imitação, ao menos nessa fase primitiva, não vejo mais que uma diferença de aspecto; a simpatia designando sobretudo o lado passivo e receptivo do fenômeno, a imitação seu lado ativo e motor. Ela manifesta-se [...] por imitação puramente física: no homem, rir, bocejar por imitação, andar na mesma passada, [...] Ela desempenha um importante papel na psicologia de massa por sua ação nos ataques bruscos e pânticos súbitos. Em resumo, a simpatia, em sua origem é uma propriedade da matéria viva: como há uma memória orgânica e um sensibilidade orgânica, aquelas dos tecidos e elementos últimos que lhe compõem, há uma simpatia orgânica, feita de receptividade e de movimentos de imitação. (RIBOT, 1930, p. 238-239)

Vemos, na citação, o caráter imitativo que faz parte do aspecto físico envolvendo a simpatia. São reações que desenvolvemos sem muitas vezes termos consciência de que estamos agindo conforme o comportamento que observamos nos outros. O exemplo do riso é significativo. Muitas vezes somos induzidos a rir, sem ao menos saber o motivo do riso, mas somente porque todos estão rindo. É no aspecto contagiante do riso que encontramos um excelente exemplo demonstrativo do que é esta modalidade de afecção simpática.

Segundo estágio:

O segundo estágio é aquele da simpatia no sentido psicológico, necessariamente acompanhado de consciência; ela cria em dois ou mais indivíduos disposições afetivas análogas. Tais são os casos nos quais se diz que o medo, a indignação, a alegria e a decepção são comunicadas. Ela consiste em um indivíduo sofrer uma afecção que existe em um outro e que nos é revelada por sua expressão fisiológica.

[...] O primeiro momento poderia ser definido: um unísono psicológico. Se durante esse período de unísono se pudesse ler na alma daqueles que simpatizam, perceber-se-ia um fato afetivo único e refletido em diversas consciências. [...] Pode ser a base de uma solidariedade social, porque os mesmos estados internos suscitam os mesmos atos – de uma solidariedade mecânica, exterior e não moral. O segundo momento é aquele da simpatia no sentido restrito e popular da palavra: ela é um unísono psicológico mais um elemento novo; há adição de uma manifestação afetiva: a emoção terna (bondade, compaixão, piedade, etc.). (RIBOT, 1930, p. 239-240)

Este é o estágio pelo qual se expressa o sentido da simpatia em sua fase consciente, diferentemente da fase anterior. O unísono psicológico a que o autor se refere diz respeito a tomada de consciência pela qual todos os indivíduos, envolvidos nas mesma situação, tendem a apresentar reações emotivas semelhantes. Adicionalmente a este fator, encontramos o desdobramento da simpatia para o sentimento de empatia. Este último constitui a forma de emoção que gera confusão conceitual nos usos da nossa linguagem corrente: “sentido restrito e popular da palavra: ela é um unísono psicológico mais um elemento novo; há adição de uma manifestação afetiva: a emoção ternura (bondade, compaixão, piedade, etc.)”, como citado acima. Por este desdobramento, a afecção simpática expande-se para além do unísono psicológico. Ela é acrescida do hipotético psicológico pelo qual os indivíduos se colocam imaginativamente no lugar do outro. Isso já é o sentimento empático o qual vai além da efetivação da percepção simpática.

Terceiro estágio:

Sob a forma intelectual, a simpatia é um acordo entre atos, fundado sobre uma unidade de representação. A lei de seu desenvolvimento é resumida nesta fórmula de Spencer: “A extensão e a clareza da simpatia estão na razão [direta] da extensão e da clareza das representações.” Adiciono, contudo, a condição em que ela se apoia em um temperamento emocional. Esta é a fonte, por excelência da simpatia porque ele [o temperamento] vibra como um eco; o temperamento ativo aí não é de grande importância porque tem tanto a manifestar de si que não pode em absoluto manifestar os outros; [...] Passando da fase afetiva à intelectual, a simpatia ganha em extensão e em estabilidade. De fato, a simpatia afetiva exige uma analogia de temperamento ou de natureza: ela pode estender-se a todos os semelhantes [...] Pela lei da transferência, a simpatia segue esta marcha contagiante e compreende até os objetos inanimados; como o poeta que se sente em comunhão com o mar, as florestas, os lagos e as montanhas. (RIBOT, 1930, p. 240-241)

Aqui, trata-se de nossa capacidade de reconhecimento do fenômeno afetivo. Quanto mais claro for o acontecimento no qual o afeto se evidencia, mais facilmente ocorre nossa aderência emotiva. Essa clareza somente é capaz de surgir mediante o conhecimento inteligente. Este permite-nos o reconhecimento do fenômeno afetivo com base em experiências emotivas passadas que foram apropriadas pela percepção inteligente e fixadas na memória. Tal reconhecimento se dá por meio de imagens das experiências anteriores e se faz acompanhar simultaneamente do fator afetivo. Portanto, quando nos referimos à simpatia sob

o enfoque da inteligência, estamos nos referindo à uma percepção que é ao mesmo tempo inteligente e emotiva, isto é, sentida com o conhecimento da situação concomitantemente. Adiciona-se a isso o que o autor nos traz e que é de grande importância para nossa pesquisa: a expansão de nossos sentimentos para o mundo material. Isso somente é possível por meio da efetuação mental da analogia pela qual atribuímos os nossos sentimentos aos seres não humanos: animais e matéria inerte. É uma forma de projeção pela qual compreendemos os demais seres no mesmo campo afetivo dos homens. Por esse meio, abre-se espaço para a contemplação simpática pela qual interpretamos e sentimos como se objetos e animais padecessem das mesmas afecções humanas. Este é um campo abrangente e repleto de produções ou criações artísticas nas quais o homem se une à natureza, como se os elementos dela fizessem parte de seu corpo e de sua alma. Uma tarde triste, uma cor alegre, um precipício ameaçador são termos que encontram significado exclusivamente mediante a compreensão de nosso relacionamento simpático com a natureza. Eles adquirem importância nas realizações artísticas, principalmente nas criações poéticas. Portanto, os sentimentos de simpatia e de empatia apresentam-se como essenciais para a concretização dos efeitos estéticos produzidos por uma obra de arte. A arte sem o poder de despertar os sentimentos desejados pelo artista adquire significado somente para seu criador. E, então, colocamos a pergunta: o que é a arte que não é capaz de despertar sentimento estético?

Situamos as afecções como núcleo das motivações no ato perceptivo. Não importando as origens dos estímulos (externos ou internos), as ações e reações dos indivíduos são orientadas por afetos que dependem também do grau de evolução da espécie a que o indivíduo pertence. A sensibilidade física foi apresentada como a expressão da forma mais simples pela qual a atividade afetiva se apresenta. Ela resulta, em sua forma elementar, das respostas orgânicas aos estímulos externos. Contudo, não podemos deixar de considerar as influências dos fatores psíquicos que intervêm nas respostas dos organismos diante de uma sensação. Neste sentido, somos autorizados a ampliar a extensão do conceito de sensibilidade para o campo dos afetos emotivos. Sob este entendimento, somos capazes de compreender que as reações físicas do corpo a um agente também físico podem vir acompanhadas de elementos sentimentais. Tal fato evidencia que nossas reações físicas diante de estímulos igualmente físicos não são da ordem contida na lei natural de ação e reação verificada nos corpos inertes.

Em consideração ao exposto acima, podemos nos expressar em termos de sensibilidade afetiva em geral. Isso nos autoriza a fazer uso de expressões como: sensibilidade estética, sensibilidade artística e outras locuções congêneres aos diferentes afetos emotivos. As sensibilidades estética e artística dizem respeito ao quanto um indivíduo é capaz de ser

afetado diante de uma peça artística, por um lado; e, por outro lado, o quanto um indivíduo é capaz de expressar-se artisticamente.

As emoções apresentadas sob as diversas formas de sentimentos constituem polos que direcionam as percepções do homem tal qual a analogia apresentada entre peças de imãs ou entre forças de afinidade química. As motivações concretizam-se em formas de sentimentos que tendem a ser determinantes no direcionamento do ato perceptivo e, portanto, orientam o comportamento humano. Neste contexto, nossas capacidades cognitivas atuam como elementos que proporcionam a clareza para a consciência, oferecendo-lhe imagens bem definidas como opções de ação. Mas o caráter deliberativo é fortemente influenciado pelas motivações, isto é, pelas forças emotivas atuantes.

Discorreremos sobre diversos aspectos da etapa afetiva da percepção para situar nosso campo de estudo que tem como proposta mostrar a relação entre o estado evolutivo do *elã* vital e a estética. Verificamos que as afecções são como polos orientadores da ação humana. E dentre os diversos polos possíveis apontamos o afeto denominado sentimento estético.

9.6 Sentimento estético

Temos feito, até este ponto, algumas referências ao termo sentimento estético. Contudo, como quaisquer outros sentimentos sua definição nunca será perfeita. A tradição filosófica faz uso do termo “sentimento do Belo”. Sentimento estético ou do Belo dizem a mesma coisa. Entretanto, o termo Belo procuramos evitar, dentro do possível, embora venhamos a dele fazer uso em algumas passagens, tendo em vista o caráter próprio da estética. Ao longo da investigação, veremos a complexidade com que a estética se apresenta. A dificuldade do uso de *Belo* recai na possível interpretação de que estamos falando exclusivamente de coisas bonitas. Mas, a estética abrange muito mais do que os conceitos de beleza e de feiura. Encontramos, de fato, coisas bonitas ou feias tanto na natureza quanto nas nossas produções culturais. Se avançarmos ainda mais nessa busca, perceberemos que a atribuição de beleza ao que se apresenta na exterioridade é bastante limitada. Afirmamos isso com base no fato de que imaginamos e sonhamos com coisas lindas ou horrorosas que muitas vezes não existem e nem têm possibilidade de existir no mundo real. Esta consideração nos permite inferir que o sentimento estético é totalmente indiferente à existência real da coisa que motiva a afecção estética. Ao passar ao largo da existência, a afecção estética não está presa às determinações de tempo e de lugar. A estética aflora à consciência como apercepção, ou melhor dizendo, como percepção intuitiva.

Defendemos o posicionamento de que a estética não faz parte do entendimento, ela é uma afecção psíquica que se manifesta sob a forma de sentimento. Entretanto, isto não significa que o campo do entendimento, da inteligência e da razão não possam nos suscitar afeto estético. Temos em vista que muitas criações feitas com base nas ciências, pela lógica, pela geometria e pela matemática podem adquirir aspectos que nos suscitam afetos estéticos, mesmo que os fins para os quais foram desenvolvidos tenham sido outros. Em vista disso, não adotamos a compreensão geral de que os atributos estéticos estejam nas coisas; afirmamos que eles se encontram em nossos afetos em relação ao percebido e ao apercebido. Antecipamos que a afecção estética envolve diversas funções da mente, entre as quais apontamos as emoções e a faculdade da imaginação. Diversos elementos que serão discutidos adiante vão nos iluminar na direção da compreensão desse sentimento nobre. Veremos que sua relação necessária com a criação artística representa algo tão grandioso como o impulso vital que está na base da evolução da vida. Por isso, ao evitar restringir a determinação da estética ao conceito do Belo, estamos elevando a estética a algo mais amplo: um sentimento que nos permitirá ter a noção mais rica de nossa capacidade criadora. Afastamo-nos, portanto, da limitação em que nos colocaríamos ao expressar a estética em termos do bonito e do feio. Pois, são nossos sentimentos que nos informam que somos capazes de ser impressionados esteticamente por algo que transcende o campo das limitações postas pelas circunstâncias de tempo e espaço e, também, pelas necessidades da vida prática. Destacamos que pela estética somos impressionados por algo que tem o caráter de ser inédito. Falamos de algo cujos sentimentos despertados em nossas mentes nos afetam de forma a suscitar o sentimento da graça da singularidade e, também, da eternidade.

O sentimento estético, como os demais afetos, movem nosso corpo tal qual quaisquer outras emoções. Veremos que sua relação com a imaginação criadora é a base a partir da qual toda e qualquer criação artística é possível. Por estar associado à capacidade da imaginação, ele envolve necessariamente as imagens e as emoções que lhe são correlatas. E, conforme a definição do que é do campo da estética, ele não encontra limites nem no campo da virtualidade pura, nem na projeção que fazemos sobre o real. Portanto, a estética e suas emoções correspondentes devem ser vivenciadas como sentimento e não como entendimento.

10 IMAGINAÇÃO CRIADORA

Nesta fase, damos seguimento ao estudo da imaginação que se encontra na base da atividade criativa do homem. De posse do conhecimento das influências das afecções sobre o funcionamento orgânico e sobre as atividades psíquicas, entendemos que temos base para o estudo mais detalhado do processo imaginativo e do criativo. Procuraremos evidenciar que as imagens e a associação de imagens apresentam componentes afetivos. Elas não ocorrem em sua totalidade sob a frieza do pensamento inteligente. Devemos mostrar que mesmo as atividades intelectuais que sejam totalmente virtuais, como aquelas voltadas para a matemática e a lógica, apresentam, em algum grau, elementos afetivos. E que, todas as operações em que as imagens estejam envolvidas é possível, em algum momento, verificar algo que lhes dê vida. E esse aspecto vital, condicionado pelas emoções que permeiam a imaginação, reveste todo resultado da síntese de associação de imagens, como veremos.

Boa parte do processo imaginativo já foi tratada no Capítulo 1, Quarta Parte, desta tese. Lá antecipamos diversos elementos relacionados às etapas de análise e de síntese que compõem as associações de ideias. Verificamos que a imaginação é, por excelência, a faculdade criadora da qual o ser humano é dotado. Ela constitui-se em um fator vital e, ao mesmo tempo, um fator que possibilita ao homem o dom para a arte. Nesta nova etapa, dirigimos nosso foco para o que há de criativo na imaginação e que está por trás do sentimento estético e da motivação que impulsionam as atividades de criação e de produção artística. Nossa investigação recai sobre o quanto há de inédito nos processos de síntese de imagens. Pois, como sabemos, o homem não vive necessariamente preso a modos de agir e de pensar invariáveis. A criatividade é parte integrante e essencial de nossas ações e pensamentos; criatividade esta que diferencia o ser humano dos demais animais. Estes vivem em ciclos repetitivos de comportamentos que lhes conferem um circuito fechado de ações. Já o homem é flexível por natureza, embora se oriente culturalmente por conhecimentos estáveis que agrega ao longo do tempo. Mas, esta estabilidade de conhecimentos e de comportamentos vem acompanhada de evolução, portanto, ela é relativa. O homem busca superar-se por meio de sua capacidade de inovação que encontra sua fonte na imaginação em geral. Por ela, ele constrói uma imagem do mundo real que o cerca, como também cria a imagem do mundo desejado. Os atos criativos do homem mostram-se nas atividades sociais, morais, religiosas, científicas, e artísticas. Destas, interessa-nos a criatividade artística que tem na percepção estética a sua fonte.

Pomos em questão a possibilidade de efetivação de uma imagem realística daquilo que denominamos exterioridade. Ou seriam nossas visões de mundo mera imaginação? Veremos que o fator emocional influencia muito a percepção devido à sua participação na imagem que se mescla ao processo perceptivo. Introduziremos o conceito de imaginação difluente. Este conceito permite-nos entender de forma mais clara o quanto as emoções interferem na formação de imagens não claras e não definidas da realidade. Para isso, orientamo-nos pelo que Ribot nos apresenta em sua obra *Assai sur l'imagination créatrice (Ensaio sobre a imaginação criadora)*.

A imaginação, entendida como processo de dissociação e de associação de imagem, ocorre sobre influência de fatores diversos. Toda atividade mental envolvida pela imaginação encontra-se submetida às demais capacidades psíquicas, tanto àquelas que lhe dão origem quanto àquelas estão ao seu redor como a intuição, a inteligência, a lembrança e diversos outros afetos atuais.

Devemos concentrar o foco de nosso estudo sobre a imaginação criadora, tendo em vista nosso alvo que é a investigação sobre a estética e a arte. Nela, como veremos ao longo desta pesquisa, buscamos destacar o fator criativo. Portanto, não é nosso interesse principal o fenômeno imaginativo que visa a produção de uma visão de mundo com o objetivo de melhor entendê-lo. Almejamos nos aproximar das atividades imaginativas que visam a criação do novo e que ao mesmo tempo tenham implicação estética. Pois como veremos no decorrer deste trabalho, a imaginação criativa não se encontra exclusivamente à serviço da arte, mas também a serviço das diversas atividades humanas ligadas à utilidade e às exigências impostas pela vida prática. Em vista disso, nossos questionamentos fazem coro com a indagação de Ribot: “Quais são as formas de associação que dão lugar a combinações novas e sob quais influências elas se formam?” (RIBOT, 1921, p. 20) E que, naquilo que concerne ao ato criativo: “Todas as outras formas de associação, aquelas que nada mais são que repetição, devem ser eliminadas.” (RIBOT, 1921, p. 20)

10.1 Duas classes de imaginação

Procuramos destacar alguns pontos que merecem ser esclarecidos no que toca à imaginação. A imaginação voltada para nossa vida com a realidade, mais especificamente, com as necessidades vitais, constitui-se pela associação de imagens que visa a se adequar à realidade. Sua base de formação encontra-se na busca da elaboração de um conjunto de imagens que reflita o objeto percebido. Trata-se, portanto, do que denominamos imaginação

reprodutora. Nela encontramos, teoricamente, um conjunto de imagens, cuja combinação é feita a partir das impressões deixadas na memória pelos diversos estímulos. Entretanto, a associação de ideias não é tão fiel aos estímulos recebidos e às imagens-lembrança evocadas, tanto durante a percepção quanto nos momentos de reflexão. Além de nossas pretensões de adequação à realidade, nossas mentes criam associações diversas entre imagens, umas aleatórias e outras intencionais. Entre essas associações podem surgir novas combinações de imagens ou mesmo geração de imagens que não correspondem a qualquer objeto do qual tenhamos recebido a respectiva impressão perceptiva. Neste caso, estamos diante de uma forma diferenciada de imaginação: a imaginação criativa. Este termo designa a criação, isto é, a geração daquilo que não está na realidade e não estava inicialmente contido na memória original. A novidade surge como processo mental análogo ao procedimento de associação de imagens encontrada em qualquer processo imaginativo, com a distinção de que a criatividade produz novas combinações e novas bases para a interpretação da realidade ou para a livre imaginação. Desse modo, as imagens oriundas da imaginação reprodutora inserem-se na percepção, dando-nos condição de interpretar o mundo real, buscando a melhor fidelidade possível entre a imagem-percepção e a imagem-lembrança. Mas, essa fidelidade é simplesmente desejada, uma vez que não há qualquer mecanismo mental que nos sirva de referência para aferir a adequação entre as duas imagens. Em decorrência disso, nada impede que imagens não fiéis às imagens-percepção venham a se inserir na percepção e fornecendo-nos uma visão não conforme ao que efetivamente chega aos nossos órgãos sensoriais. Este aspecto da percepção enseja que imagens criadas, sem qualquer vínculo com a realidade sirvam de base interpretativa da realidade. Veremos, ainda neste capítulo, que tal fato ocorre naturalmente principalmente diante de imagens-memória repletas de carga emotiva. Pois as emoções são fatores que condicionam as associações de imagens. Uma vez que tanto as associações que se baseiam nas impressões sensoriais originais quanto aquelas que resultam do ato criativo têm potencial para interferir na percepção. Por isso, nossa relação com o mundo oscila entre contatos que visam a ajustar nosso comportamento às imagens que mais se fixam em vista das impressões sensoriais; e aquele comportamento que resulta de interpretações mais criativas da realidade. Ao usar o termo visão criativa estamos indicando que nossa capacidade de inovação não se restringe à estética e à arte. Ela aparece nos diversos campos da ação humana. Tendo isto em vista, propomo-nos, dentro do possível, limitar nossas exposições ao campo da atividade estética. Adotamos o posicionamento que se expressa segundo a citação abaixo:

Todo o trabalho da imaginação criadora pode ser separado em duas classes: as invenções estéticas e as invenções práticas. De um lado, aquilo que o homem criou no domínio da arte e de outro lado, todo o resto. Consideremos, primeiramente, a classe das criações não estéticas. De naturezas muito diferentes, todas as criações desse grupo coincidem em um ponto: trata-se da utilidade prática; elas nascem de uma necessidade vital; de uma das condições de existência do homem. Há, primeiramente, as invenções práticas no sentido estrito: tudo aquilo atinente à alimentação, à vestimenta, à defesa, à habitação etc. Cada uma dessas necessidades particulares provoca invenções adaptadas a um fim em particular. – As invenções na ordem social e política respondem às condições de existência coletiva; elas nascem da necessidade de manter a coesão do agregado social e da defesa contra os grupos inimigos. (RIBOT, 1921, p. 37-38)

Encontramos, na citação, a indicação de que há dois campos distintos da criação humana, sendo ambos originados da imaginação criadora: aquele voltado para as atividades relacionadas às necessidades práticas da vida e o outro voltado para a estética. A este posicionamento de Ribot, adicionamos um pequeno esclarecimento. Concordamos perfeitamente que desenvolvemos atividades criativas diversas. Entendemos que muitas delas estão atreladas às necessidades da vida. Porém, entendemos que as criações não atreladas à vida prática não são todas necessariamente estéticas. Podemos, por exemplo, criar comportamentos exóticos e objetos que não atendem a um fim específico e que, ao mesmo tempo, não são considerados arte. Concordamos, contudo, que as criações estéticas se classificam entre as não-práticas. Essa nossa disposição tem por base o fato de que a criatividade é ilimitada e de que nem tudo o que está para além das necessidades práticas seja necessariamente classificado como estético. Contudo, tendo em vista esta ressalva, adotamos, assim mesmo, a bipartição do campo da criatividade entre criação prática e criação estética, com fins de simplificar nossas exposições.

Por esse entendimento, todo ato criativo, cuja motivação é determinada por tendências, necessidades orgânicas, autopreservação, defesa do grupo e todas as condições de existência individual e da coletividade (ciência, religião, moral, política, por exemplo), não pertencem ao campo estético. Embora façamos distinção entre a criatividade estética e as demais, a imaginação criadora, seja de qual tipo for, está sujeita a fatores comuns; estes fatores participam em intensidades diferentes em toda e qualquer forma de associação de imagens e, por conseguinte, na imaginação.

10.2 Os três fatores da imaginação

Recorremos a três fatores, indicados por Ribot, que influenciam o processo imaginativo. São os fatores intelectual, emocional e inconsciente. Eles informam-nos que o

trabalho mental envolvendo imagens não é puramente abstrato, mas sim um processo vivo e que sofre diversas influências. As imagens, portanto, não devem ser consideradas como entes matemáticos totalmente abstraídos da realidade. Elas são operadas pela mente como elementos atrelados ao processo vivo que encontramos nas atividades afetivas ligadas ao funcionamento orgânico e às atividades psíquicas relacionadas às emoções.

10.2.1 Fator intelectual

A imaginação considerada sob o enfoque do fator intelectual refere-se ao processo de associação de imagens em que as ideias envolvidas são aproximadas por semelhança ou por analogia. O estudo da associação de ideias ou imagens que efetuamos anteriormente⁵⁹ nos mostra que, não importando quais ideias sejam colocadas em associação, sempre é possível encontrar um elemento comum. Elemento este que nos permite realizar comparações por semelhança ou por analogia. Aqui, acrescentamos alguns elementos a mais sobre este assunto. Nos referenciando, ainda, pelos textos de Ribot, lhe tomamos emprestado os conceitos de personificação e de transformação ou metamorfose.

A personificação:

é o procedimento primitivo: é radical, sempre idêntico a si mesmo, mas transitório; ele vai de nós mesmos às outras coisas. Consiste em animar tudo, a supor que há desejos, paixões e vontade análoga à nossa naquilo que apresenta sinal de vida e, mesmo, naquilo que seja inanimado: como se todos agissem como nós, em vista de certos fins. [...] De fato, todos, no começo de nossas vidas, durante nossa primeira infância, atravessamos esse período inevitável do animismo universal. [...] Esse procedimento de personificação é a fonte inesgotável de onde jorram a maioria dos mitos, uma massa enorme de superstições e um grande número de criações estéticas. Para resumir em uma palavra: todas as coisas que são inventadas por analogia com o homem. (RIBOT, 1921, p. 23-24)

Não é difícil de encontrar exemplos de personificação em nossos comportamentos. Atribuímos nossos sentimentos às forças da natureza quando afirmamos que o céu está enfurecido; ou que a natureza é benévola. Muitos outros modos de lidar com a realidade o fazemos transferindo, fantasiosamente, os afetos e atributos claramente humanos para seres inanimados e para os animais em geral. Não é rara a atitude de reflexo afetivo que demonstramos quando esbarramos em algo ou nos ferimos com algum artefato: temos a reação de ódio do objeto que nos provocou dor, como se o objeto tivesse intenção ou culpa pelo incidente. A personificação é uma forma de analogia que proporciona uma riqueza de efeitos estéticos que podem ser observados, por exemplo, nas situações em que: (a)

⁵⁹ Cf. Tópicos 8.2 (Associação de ideias) e 8.2.1 (Semelhança e contiguidade entre imagens) desta Tese.

percebemos a graça com que apreciamos um animal adornado com enfeites de uso humano; (b) quando atribuímos, poeticamente, vida e humanidade a objetos e entes naturais como no momento em que dizemos: “o dia está tão triste que o Sol não teve disposição de se levantar.”; e, (c) outro exemplo bastante comum encontramos na relação das crianças com seus bichinhos de pelúcia ou suas bonecas – é frequente as vemos tratando seus brinquedos como se fossem gente. Portanto, em muitas situações, sejam na vida prática ou em nossas fantasias, a personificação se mostra presente e, muitas vezes, não temos noção de que a estamos praticando.

Se a personificação é uma relação de projeção do indivíduo para os objetos, encontramos a seu lado a analogia por *transformação ou metamorfose* que é descrita da seguinte forma:

A transformação ou metamorfose é um procedimento geral, permanente, de múltiplas formas, que não vai do sujeito pensante aos objetos; mas, de um objeto a um outro, de uma coisa a uma outra coisa. Consiste em uma transferência por semelhança parcial. Esta operação repousa sobre duas bases fundamentais: tanto ela se apoia em semelhanças vagas fornecidas pelas percepções: uma nuvem torna-se uma montanha, ou a montanha, um animal fantástico; o barulho do vento é um choro, etc; quanto se apresenta como uma semelhança afetiva que predomina. Assim, uma percepção evoca um sentimento que se lhe torna a marca, o sinal, a forma plástica. Por exemplo: o leão representa a coragem; o gato, a astúcia; o cipreste, a tristeza, etc. Tudo isso, sem dúvida, é errado ou arbitrário. Mas o papel da imaginação é de inventar e não de conhecer. (RIBOT, 1921, p. 24)

A analogia por transformação oferece-nos duas diferentes formas de percepção da realidade. A primeira forma consiste em substituir um objeto percebido por outro que apresenta algum grau de semelhança. Nos exemplos apresentados, na citação, há de se observar que a forma é o fator que influencia na realização da alteração perceptiva. É fácil localizar o elemento de comparação. É notória a fantasia que as crianças e muitos de nós fazemos quando contemplamos as figuras formadas pelas nuvens. Não muito raro, afirmamos que a forma da nuvem parece com esta ou aquela coisa. O barulho do vento pode nos remeter à lembrança de uivos de animais, do choro e de diversos outros fatos relacionados aos sons que se lhe assemelham. Mas, encontramos um grau mais profundo da analogia por transformação quando convertemos o objeto percebido em símbolos. É o que ocorre diante da conexão perceptiva entre sentimentos e objetos. O que é percebido não evoca a sua imagem correspondente, mas uma afecção que convencionalmente lhe associamos. Por esse procedimento, uma emoção, seja um sentimento ou uma paixão, um desejo, uma expectativa, uma crença, ou um valor tornam-se as imagens-lembrança evocadas diante do objeto percebido. A riqueza dessa capacidade de efetuar analogias dá o tom da imaginação que a

coloca como instrumento essencialmente criador de novidades, do inédito. Sua aplicabilidade encontra-se resumida abaixo:

Ninguém ignora que esse procedimento cria as metáforas, as alegorias e os símbolos. Não se faz acreditar, no entanto, que ele fique confinado no domínio da arte ou da evolução da linguagem. Ele se reencontra, a cada instante, na vida prática: na invenção mecânica, industrial, comercial, científica, [...] (RIBOT, 1921, p. 24)

Aqui, Ribot reforça o entendimento de que a imaginação, enquanto procedimento criativo, não é exclusividade do domínio artístico. Encontramos a criação do novo, do inédito, em diversos campos da ação humana. Certamente, devemos deixar claro que há alguns aspectos que diferenciam a percepção estética e, conseqüentemente, a criação artística das outras formas de criatividade. Isso será explicitado ao longo de nossa exposição.

Ainda, ao que concerne ao fator intelectual em sua relação com a criatividade, devemos apontar alguns elementos que separam e aproximam as diversas formas de analogia, tendo por perspectiva o domínio estético e os demais domínios:

Observamos, de fato, que a analogia, forma imperfeita da semelhança, como dissemos acima – supondo entre os objetos comparados uma soma de semelhanças e de diferenças, em proporções variáveis – comporta, necessariamente, todos os graus. Em um extremo, a aproximação se faz entre similitudes vãs ou extravagantes; no outro extremo, a analogia é confinada na semelhança exata. Neste caso, ela aproxima-se do conhecimento propriamente dito, por exemplo, na invenção mecânica e científica. Daí, não é de se espantar se a imaginação é um substituto e, como dizia Goethe, “um precursor da razão”. Entre a imaginação criadora e a pesquisa racional, há uma comunidade de natureza: todas as duas supõem a faculdade de apreender semelhanças. De outra parte, a preponderância do procedimento exato ou do procedimento aproximativo estabelece desde a origem, uma distinção entre aqueles que “pensam” e aqueles que “imaginam”. (RIBOT, 1921, p. 24-25)

A capacidade criativa do homem com base na imaginação apresenta elementos que podem ser aplicados a fins diversos. Os procedimentos criativos pelos quais imagens ou conjuntos de imagens são criados estão presentes quando consideramos as criações intelectuais e científicas e mesmo quando consideramos as criações artísticas. A distinção entre um procedimento e outro encontra-se no grau de exigência pela qual a relação de semelhança é estabelecida. Lembremos que a analogia é uma espécie da qual a semelhança é um gênero. Sob esta compreensão, quando a relação de semelhança se faz sob exigência de grau maior de precisão entre o objeto e a sua imagem correspondente, mais intelectual é o ato criativo. Diferentemente, quanto mais relaxada for a exigência de adequação entre o objeto considerado e a imagem evocada na percepção, o ato criativo tende para o campo estético.

É digno de nota o que foi dito sobre a imaginação ser considerada precursora da razão. Essa afirmação aponta para um fenômeno que ocorre diante do homem nos momentos em que

lida com fatos e coisas que lhe são totalmente desconhecidas. Diante do desconhecido, não perdemos a capacidade de perceber, mas nossa compreensão encontra-se ainda desprovida de elementos suficientes que possam nos orientar o entendimento. Formamos imagens que ainda são tão indefinidas quanto nossos desconhecimentos. Nesta fase inicial, nossa mente trabalha criando e recriando modelos explicativos. Esses modelos não são obrigatoriamente formados pela razão. Neles interferem fatores diversos, dentre os quais o próprio fator intelectual que atua orientando a formação do esquema imaginativo que mais se adequa ao fenômeno percebido. E, portanto, dependendo do grau de inteligibilidade que surge no processo imaginativo, encontramos a distinção a que Ribot faz referência entre pensamento e imaginação. Enquanto a imaginação se encontra no estágio em que as imagens que formamos se adequam por analogia ao objeto percebido, estamos diante da *fantasia*; no extremo oposto, quando nossas experiências perceptivas confirmam a adequação de nossas imagens criadas às coisas estamos em *pensamento*; pensamento este que recebe o significado de percepção inteligível.

10.2.2 Fator emocional

Por este fator, procuraremos mostrar que as afecções psíquicas voltadas para as emoções em geral atuam sobre o processo de associação de imagens. O aspecto intelectual que exigiria lógica e coerência na aproximação de imagens e na evocação de imagens-lembrança não tem qualquer efeito quando se trata de sentimentos. A possibilidade de compreensão desse fator encontra-se nas afinidades puramente emotivas. Antecipamos que uma determinada imagem é atraída para associar-se a outras meramente pela carga afetivo-emocional que lhe acompanha. Por isso, à luz da razão, muitas associações de cunho emocional são consideradas absurdas, quiméricas e, evidentemente, ininteligível. O fator emocional encontra significado exclusivamente se forem consideradas as conformações psicoafetivas individuais. Tendo isto em vista e diante da riqueza dos sentimentos de que somos dotados, há de se presumir a ampla gama de associações de imagens que sejam possíveis de serem efetuadas. É importante lembrar que as atividades humanas ou estão impregnadas de emoções ou são motivadas por afecções de ordem psíquica de algum gênero. As necessidades vitais básicas geram os desejos (fome, sede, sexo, autodefesa, etc.) e as emoções correlatas que são representadas pelos sentimentos em geral e pelas paixões. Ao lado desses elementos, não podemos deixar de nos referir às necessidades criadas em decorrência de nossas vivências no mundo cultural. Estas últimas são responsáveis pela geração das

necessidades não necessariamente vitais, mas que desempenham, em termos psicológicos, papel equivalente no que concerne ao seu papel motivacional. Portanto, dificilmente encontraremos atividades humanas que não apresentem alguma forma de influência do fator emocional. Neste sentido, “se faz necessário mostrar que a influência da vida afetiva é sem limites e que ela penetra o campo da invenção por inteiro e sem restrição nenhuma [...]” (RIBOT, 1921, p. 26).

A criatividade é, por essência, a fonte de alternativas pelas quais o homem se liberta do ciclo repetitivo de comportamentos que o levaria a sérias limitações no trato com os desafios reais da vida. Ela oferece as opções para o atendimento das necessidades mais básicas, isto é, essenciais da vida, assim como das suas demandas culturais ou artificialmente criadas. Quando nos referimos às necessidades criadas, estamos dizendo que:

Na verdade, no decorrer dos séculos e em razão do crescimento da civilização, todas as criações atingem um segundo momento em que sua origem se dissimula. A maior parte de nossas invenções mecânicas, industriais e comerciais não são provocadas pela necessidade imediata de viver, por uma necessidade urgente; trata-se não de ser, mas de ser melhor. O mesmo vale para as invenções sociais e políticas que nascem da complexidade crescente e das exigências novas dos agregados que formam os Estados. Enfim, é certo que a curiosidade primitiva perdeu parcialmente seu caráter utilitário para tornar-se, ao menos para alguns homens, o gosto pela pesquisa pura, teórica, especulativa e desinteressada. [...] pois, há uma lei da psicologia elementar bem conhecida que diz que por sobre as necessidades primitivas implantam-se necessidades adquiridas que são igualmente imperiosas. A necessidade primitiva é modificada, transformada e adaptada. Dela não resta mais o mínimo do impulso fundamental de criação. (RIBOT, 1921, p. 38-39)

Destacamos, aqui, o fato de que nossas afecções não têm origem somente nas necessidades vitais. O desenvolvimento cultural traz consigo necessidades que poderíamos denominar secundárias, mas que têm tanto peso afetivo quanto às necessidades básicas. Os sentimentos de alegria ou de tristeza, que dominam nossas consciências nos momentos e nas expectativas da satisfação ou do fracasso do atendimento de nossos desejos vitais, apresentam o mesmo peso psicológico que temos diante do sucesso ou do fracasso na aquisição de um bem supérfluo material ou imaterial desejado. Primárias ou não, essas necessidades criam afecções que atuam semelhantemente como elementos motivadores da ação. Por isso,

Todas as formas da imaginação criadora implicam elementos afetivos. [...] O elemento afetivo é primitivo, original; pois toda invenção pressupõe uma necessidade, um desejo, uma tendência, um impulso não satisfeito e, mesmo frequentemente, um estado de plena geração de desconforto. Além do mais, ele é concomitante, quer dizer, que sob a forma de prazer ou de dor, de desesperança, de despeito, de cólera, etc.; ele acompanha todas as fases ou peripécias da criação. O criador pode, dependendo do acaso, atravessar as formas mais diversas da exaltação, da alegria e do sucesso; enfim, a satisfação de sentir-se livre de uma gravidez complicada. (RIBOT, 1921, p. 27)

A faculdade da imaginação encontra, portanto, sua razão de ser nos afetos emotivos. Tal constatação decorre do fato de que “toda invenção pressupõe uma necessidade, um desejo, uma tendência, um impulso não satisfeito e, mesmo frequentemente, um estado de plena geração de desconforto”. (citado acima) No caso específico da criação estética, Ribot nos aponta dois aspectos que devem ser considerados: a emoção originária que provoca a motivação criadora e a emoção pela qual o artista se identifica com o objeto de sua criação. Em relação a este fenômeno, ele assim se referiu:

Tomemos o caso particular da criação estética (e formas que dela se aproximam). Ainda aqui, encontramos o fator emocional na origem como primeiro motor, depois associado às diversas fases da criação, como acompanhamento. É fato bem conhecido, quase uma regra, que o poeta, o romancista, o autor dramático e, mesmo com frequência, o escultor e o pintor ressentem os sentimentos e paixões de seus personagens: identificam-se com eles. Há, então, esse fato secundário: duas correntes afetivas. Uma que constitui a emoção que é matéria da arte, a outra que solicita a criação e se desenvolve com ela. [...] A existência de uma emoção-matéria que é própria da criação estética não muda nada do mecanismo psicológico da invenção em geral. Sua ausência nas outras formas de imaginação criadora não impede a necessidade de elementos afetivos em todas as partes e sempre. (RIBOT, 1921, p. 27-28)

Consideremos o caso de um romancista durante o ato criativo: primeiramente, ele precisou do impulso inicial, o sentimento ou desejo de escrever a peça artística; o segundo momento ocorre ao longo da elaboração do drama. Cada personagem envolvido na trama de sua história é sentido e vivido afetivamente pelo autor, como se este tivesse sido projetado para dentro de sua narrativa. Em graus diferentes e dependendo do tipo da obra, o criador identifica-se, em algum momento, com sua criação. Pode ocorrer o caso extremo pelo qual o artista entra em estado de êxtase durante seu trabalho. Sua consciência lhe é tomada pela mesma razão de viver experimentada pelo ou pelos personagens de sua imaginação. Para designar essa situação, encontramos um termo empregado por Ribot: *emoção-matéria*. E, reforçando o caráter dual da emoção estética, ele afirma que a emoção-matéria, como foi supracitado, “não muda nada do mecanismo psicológico da invenção em geral”.

10.2.2.1 Lei do interesse afetivo

Neste espaço, apresentamos a questão da aproximação de imagens no processo de associação de ideias sob influência dos afetos. Seria muito fácil a investigação sobre a associação de ideias se elas fossem dadas por elas mesmas e pela clareza e pela pureza das ideias platônicas. Na vida efetiva, as imagens surgem de processos orgânicos e psíquicos. Elas são impressões que se fixaram em memória, mas todo o processo de formação das imagens

está imerso na etapa afetiva da percepção, sejam os afetos orgânicos ou os psíquicos (emoções). Esses afetos condicionam as imagens em todas as suas etapas, desde a formação delas até as possíveis dissociações e associações que com elas vierem a ser formadas. Na associação de imagens de que resulta a imaginação criativa, não devemos esperar que a aproximação ou o distanciamento entre imagem ocorra tão somente pelas propriedades intelectivas que nelas encontramos.

[...] lembrar-se de todos os incidentes de uma longa viagem em sua ordem cronológica, sem acréscimos ou omissões. Mas, esta fórmula exprime aquilo que deve ser, não o que é. Ela supõe o homem reduzido ao estado de inteligência pura e protegido de todo elemento perturbador; ela convém às formas de memória completamente sistematizada, congelada em rotina e em hábito; mas, fora desse caso, ela permanece uma concepção abstrata.

A essa lei de valor platônico opõe-se a lei real e prática que rege, de fato, a revivescência das imagens. Denomina-se, com razão, de “lei do interesse” ou lei afetiva e que pode ser expressa assim: em todo acontecimento passado as partes interessantes reavivam-se entre si ou com mais intensidade que as outras. Interessante significa aquilo que nos toca de alguma forma, sob a forma agradável ou desagradável. (RIBOT, 1921, p. 30-31)

A carga afetiva das imagens interfere na criatividade e é um dos fatores, entre outros, que determinam polos de atração ou repulsão entre elas. Esse processo gera disposições que influenciam na consciência e em toda a percepção. O saldo da atuação afetiva é o que denominamos interesse. Ele aflora como condicionante que estabelece as bases do interesse ou do desinteresse do indivíduo em relação às coisas e fatos da vida efetiva. Portanto, o interesse, como conceito geral, é a expressão das condições que começaram a surgir desde a origem da formação das primeiras imagens na mente. O ato mental criativo encontra-se cheio de disposições afetivas, cheio de *interesses*. O trecho abaixo ilustra bem o papel desempenhado pelos afetos na associação de imagens:

Sem dúvida, a “lei do interesse” é menos precisa que as leis intelectuais de contiguidade e de semelhança. Contudo, parece que ela tem maior penetração nas razões últimas. [...] O que quer que seja a respeito disso, o fator emocional cria combinações novas por diversos procedimentos. [...] representações que vieram acompanhadas de um mesmo estado afetivo tendem a se associar posteriormente: a semelhança afetiva reúne e encadeia representações disparatadas. E isso difere da associação por contiguidade que é uma repetição da experiência e da associação por semelhança no sentido intelectual. Os estados de consciência combinam-se não porque surgiram juntos anteriormente, não porque percebemos entre eles relações de semelhança, mas por terem eles um tom afetivo comum. A alegria, a tristeza, o amor, o ódio, a admiração, o aborrecimento, o orgulho, a fadiga, etc., podem tornar-se um centro de atração que agrupa representações e eventos sem relações racionais entre eles, mas que têm a mesma carga emocional. (RIBOT, 1921)

Assim, reafirmamos que as associações de ideias não são impositivamente efetuadas por critérios lógicos. Os critérios de associação de ideias por contiguidade e por semelhança perdem sentido na análise das relações estabelecidas com base nos afetos. O fator afetivo tem

tanta importância quanto os fatores intelectuais e inconscientes. A questão é que normalmente costumamos dar importância demais para a racionalidade quando pomos o comportamento humano em estudo. Medimos o homem a partir principalmente de seu caráter intelectual: buscamos entender as motivações sentimentais por meio do olhar da racionalidade. Disso resulta nossas tendências em tecer valores desabonadores diante da irracionalidade e da falta de lógica verificada em alguns comportamentos humanos. Com certeza, esse tipo de visão é desfeito a partir do momento em que passamos a considerar a importância dos afetos emotivos sobre nossos comportamentos.

O ato criativo faz parte da essência do ser humano, tendo em vista que ele não se guia por instintos. Sua criatividade encontra liberdade plena quando falamos de criação estética. A estética define-se pela total liberdade da faculdade imaginativa. Seu campo de atuação situa-se na região da virtualidade. Nessa região, as atividades mentais de dissociação e associação de imagens não encontram limites. A questão de que as novas imagens ou ideias criadas sejam realizáveis ou não é de menor importância. Pois a virtualidade nos oferece a oportunidade de fazer nossa imaginação fluir inclusive pelos campos do improvável e do impossível. Por isso, deixando de lado a perspectiva da racionalidade, por trás de uma ideia que consideramos absurda, podemos encontrar uma motivação afetiva ou mesmo inconsciente. Quem seria capaz de explicar o significado racional de uma fantasia?

10.2.3 Fator inconsciente: a inspiração

O terceiro fator a ser considerado no ato criativo da imaginação é o inconsciente. As atividades criativas, em geral, apresentam forte influência de diversas operações mentais que se desenrolam no âmbito da inconsciência. No que concerne especificamente à criação, essas operações mentais apresentam a possibilidade de convergirem para um fim bem definido. Este surge sob uma forma de afecção que atua sobre a mente, originando um impulso de ação criativa a que denominamos inspiração. Esta é, portanto, uma modalidade de afeto que condiciona e determina uma forma de ânimo pelo qual o indivíduo sente-se imbuído de uma tarefa que ele não se impôs deliberadamente. É a força interior falando mais alto, na maioria das vezes, que os próprios desígnios e projetos inteligíveis individuais. A mente inspirada encontra-se dominada por um poder criador que incita o indivíduo à ação, isto é, para a realização concreta daquilo que já se encontra delineado desde a camada mais profunda da alma.

O ato criativo inspirado é conhecido desde a Antiguidade. Muitas conjecturas e proposições foram feitas para explicar o fenômeno da inspiração. Vejamos uma breve citação:

Na origem, a inspiração é atribuída literalmente aos deuses: entre os gregos, Apolo e as musas; igualmente, nas diversas religiões politeístas. Trata-se, portanto, de espíritos sobrenaturais, anjos, santos, etc. De uma maneira ou de outra, ela é considerada como exterior e superior ao homem. Na origem de todas as invenções: agricultura, navegação, medicina, comércio, legislação, belas-artes, há a crença em uma revelação: o espírito humano se considera como incapaz de haver provocado tudo isso. A criação flui, não se sabe como, sob a ignorância de seus procedimentos. (RIBOT, 1921, p. 42-43)

Houve uma fase na história do homem em que a inspiração, foi, portanto, considerada ação de entes sobrenaturais sobre os homens. Forças misteriosas apoderavam-se do artista ou dos indivíduos e lhes dotavam de dons criativos e, assim, estava explicado o surgimento das maravilhas que a humanidade construiu. Em um outro momento, essa crença perdeu espaço e:

Mais tarde, esses seres superiores tornaram-se fórmulas vazias, sobrevivência: restaram apenas poetas que os invocam, incrédulos, mas por tradição. Contudo, ao lado dessa sobrevivência formal, subsiste um fundo misterioso que é traduzido por expressões vagas e metáforas: entusiasmo, delírio poético, ser tomado, possuído, “estar com o demônio no corpo”, “o espírito respira quando quer” etc. Saiu-se do sobrenatural sem tentar, contudo, uma explicação positiva. (RIBOT, 1921, p. 43)

Nesta segunda fase descritiva da inspiração, houve aproximação entre as forças criativas misteriosas e o indivíduo. As primeiras, ainda sob a forma de entidades sobrenaturais, penetram no corpo do indivíduo, controlando ou influenciando a sua alma. Ao menos se considera a participação do indivíduo no ato criativo. Essa visão perdurou até o momento em que se passou a considerar o papel das atividades mentais inconscientes. O ato criativo perdeu gradualmente o caráter sobrenatural e adquiriu o status que é mantido, ainda hoje, como manifestação de atividades psíquicas que operam nas camadas mais profundas da mente, isto é, se nos é permitido usar o termo camada. Se há algum mistério que ainda subsiste na explicação da inspiração, ele encontra-se no fato de que a atividade criativa inspirada se realiza sem a supervisão da consciência. E, neste terceiro momento de compreensão da inspiração, “A psicologia encontra aí uma manifestação particular do espírito, um estado singular, semi-inconsciente, semiconsciente que devemos estudar.” (RIBOT, 1921, p. 43). A espontaneidade, a imediatidade e a impessoalidade evidenciam-se como características essenciais desse fenômeno.

Sob a sigla da espontaneidade,

Primeiramente, e considerado sob seu aspecto negativo, a inspiração apresenta um caráter muito nítido: ela não depende da vontade individual. Como para o sono e a digestão pode-se tentar procedimentos que os provoquem, os favorecem, os mantêm, mas que nem sempre o conseguimos. Os grandes e pequenos inventores não se

esvaem em prantos em razão dos períodos de esterilidade que venham a sofrer: os mais sábios aguardam o momento [da inspiração]; os outros tentam lutar contra o azar e esforçam-se para criar contra a natureza. (RIBOT, 1921, p. 43)

Portanto, não depende da vontade individual ter ou não ter inspiração. Esta ocorre livre do poder deliberativo do indivíduo. É um acontecimento. Por mais que se esforce para obter inspiração, não é possível evoca-la. Ela apresenta o caráter de total independência de nossas determinações conscientes. Segundo a citação acima, é sábio aquele que sabe aguardar o momento de seu aparecimento para dela fazer uso. Entretanto, alertamos que a criatividade não depende exclusivamente da interveniência da inspiração. O homem é capaz de criar conscientemente em todos os seus campos de atuação. Não negligenciamos o papel da inspiração como fator motivacional e, por isso, entendemos que a espontaneidade que está por trás do ato criativo é significativa. Ao lado disso afirmamos que espontaneidade na criação não se constitui necessariamente em ato inspirado. Uma imagem pode aflorar na consciência e todas as atividades para concretizá-la podem ser naturalmente conduzidas de forma consciente.

Quanto à questão da imediatidade, a inspiração surge subitamente como impulso criador. Ela toma controle das ações individuais com ou sem consciência ou anuência do indivíduo. Por mais que o indivíduo dependa dela como solução premente para a resolução de algum problema ligado às necessidades reais ou mesmo para a criação artística, a inspiração não surge por pressão das demandas individuais. Assim,

Ela faz uma irrupção brusca na consciência, mas que supõe um trabalho latente, frequentemente muito longo. Ela encontra seus análogos em outros estados psíquicos bem conhecidos: por exemplo, uma paixão que ignoramos e que, após um longo período de incubação, se revela em um ato único. Ou, a solução súbita de um problema, após deliberações sem fim que pareciam não ter resultado. Beethoven tocava ao acaso as teclas de um piano ou escutava o canto dos pássaros. “Em Chopin, diz G. Sand, a criação era espontânea, miraculosa; ele a achava sem a procurar, sem a prever: ela vinha completa, súbita e sublime.” [...] Mesmo algumas vezes, a inspiração surge em pleno sono e acorda aquele que dorme. E não é de se supor que essa imediatez seja própria aos artistas. Ela é encontrada em todas as formas de invenção. (RIBOT, 1921, p. 43-44)

Um ponto importante a ser considerado na apreciação da súbita aparição da inspiração são os pressupostos indicados e que se referem às atividades mentais que lhe deram origem. A inspiração não surge do nada. Ela é resultado de prévias atividades psíquicas que se desenvolveram fora do campo da consciência. Não é o caso de intervenções de influências sobrenaturais; é o próprio trabalho da mente humana que a produz. Podemos inferir, a partir do que está contido na citação acima, que a criação inspirada é resultado de um longo e

prolongado trabalho psíquico que pode aflorar à consciência espontaneamente ou quando provocado por algum estímulo externo.

Quanto à impessoalidade,

É um caráter mais profundo que o precedente. Ela [a impessoalidade, grifo nosso] revela uma potência superior ao indivíduo consciente, estranha a ele, mas agindo por ele: estado que muitos inventores descreveram nos seguintes termos: não era eu que ali estava. O melhor meio de a conhecermos seria de transcrever algumas observações tomadas emprestadas dos próprios inspirados. Elas não faltam e algumas têm o valor de uma boa observação; [...] Notemos, contudo, que esse impulso do inconsciente age diferentemente conforme os indivíduos. Uns sofrem dolorosamente com ela [a inspiração], lutando contra ela tal como a pitonisa antiga no momento de recitar seu oráculo. Outros (sobretudo na inspiração religiosa) abandonam-se inteiramente com prazer ou sofrem passivamente. Ainda outros, mais analistas, observaram a concentração de todas as suas faculdades e atitudes em um mesmo ponto. Mas, alguns caracteres que ela reveste, a inspiração permanece impessoal em sua base, não podendo vir de um indivíduo consciente. Faz-se necessário admitir (a menos que lhe atribuamos uma origem sobrenatural) que ela é derivada da atividade inconsciente da mente. (RIBOT, 192, p. 44-45)

O indivíduo movido por inspiração deve sentir uma espécie de estranheza. Isso se deve ao fato de que o impulso criativo que absorve sua consciência não decorre de um processo elaborado etapa por etapa, de forma deliberada. O inspirado se vê, de súbito, tomado por um pensamento e por ideias já prontas, acompanhadas pelo ânimo de realização. Nesse momento em que ele não enxerga o objeto da inspiração como sendo obra de sua atividade consciente, certamente, ele deve sentir-se surpreso ou maravilhado com o brilhantismo daquilo que surgiu tão claramente em sua mente; ou mesmo deve sentir-se atônito quando a inspiração lhe oferece de forma singela, e de uma única vez, a solução de um problema que lhe parecia insolúvel. Surge a questão da identidade, isto é, da autoria da ideia brilhante. É o momento em que o criador ou o artista pergunta a si mesmo: como fui capaz de conceber isso?

É uma reflexão que o leva a enxergar que há algo atuante em seu ser e que esse algo não é o seu eu, não é sua própria pessoa. Mas, certamente, algum processo ocorreu em seu interior. E esse processo agiu de forma minuciosa na criação de uma solução ou de uma ideia que lhe apareceu na consciência de forma claramente delineada e pronta. Em vista disto, colocamos o seguinte questionamento: como é possível que algo tão bem definido como a inspiração surge, uma vez que não foi elaborado pelo pensamento consciente ou pelo crivo da razão? Sabemos, de antemão, que a possibilidade de elaborações mentais bem encadeadas e que resultam em conclusões bem-acabadas exigem fins definidos e boa orientação da imaginação e da inteligência. Assim como também sabemos que, a princípio, nossa mente é capaz de realizar associações de ideias espontâneas. Surge como intrigante o fato de que a inspiração é algo único, completo e muito bem estruturado. Mesmo assim, é difícil que

possamos admitir que a livre associação de ideias venha produzir aleatoriamente um pensamento que se mostre muito bem estruturado, como se as ideias fossem arranjadas seguindo um roteiro muito bem definido. Considerando o caráter não consciente da inspiração, somos levados a aceitar primeiramente a riqueza das associações espontâneas de ideias e, em segundo lugar, a possibilidade de algum fator inconsciente ou mesmo subconsciente que persista o suficiente para promover o aproveitamento e a aglutinação de associações de imagens que se combinam, formando o todo a que denominamos inspiração. Em *Assai sur l'imagination créatrice (Ensaio sobre a imaginação criadora)* encontramos diversas hipóteses sobre associações de ideias que poderiam explicar a inspiração. A maioria delas apresentam inconsistências diversas e, portanto, não vale a pena que sejam mencionadas. Entretanto, há duas que são dignas de nota e as indicaremos, a seguir.

Pois, como diz Ribot:

A razão última da associação deve ser procurada no temperamento, no caráter, na individualidade e, frequentemente, no próprio momento, quer dizer, numa influência passageira apenas apreensível porque ela é inconsciente ou subconsciente. Essas disposições momentâneas de forma latente podem suscitar aproximações por dois procedimentos: as associações mediadas e um modo particular de agrupamento que recebeu recentemente o nome de “constelação”. (RIBOT, 1921, p. 49-50)

As associações mediadas são aquelas apresentadas sob a designação de *analogia por omissão do termo médio*⁶⁰. Dentre elas, encontramos a associação por constelação que é definida nos seguintes termos:

A evocação de uma imagem ou de um grupo de imagens é, em alguns casos, o resultado de uma soma de tendências predominantes.

Uma ideia pode ser o ponto de partida de muitas associações. A palavra Roma pode suscitar centenas de outras. Por que uma é evocada e outra não em um determinado momento, não em outro? Há associações fundadas sob contiguidade e semelhança que podem ser previstas, mas e o resto? Eis aqui uma ideia A; ela é o centro de uma rede; ela pode irradiar-se em todos os sentidos B, C, D, E, F, etc.; por que ela evoca B agora e mais tarde, F?

É que cada imagem é assimilável à uma força de tensão que pode passar ao estado de força viva e, segundo essa tendência, ela pode ser reforçada ou travada por outras imagens. (RIBOT, 1921, p. 51-52)

Mesmo considerando as hipóteses da *analogia por omissão do termo médio* e a da *constelação* de imagens, a inspiração, enquanto motivada pelo fator inconsciente da imaginação criadora, ainda não nos parece muito clara a sua formação.

Alertamos que devemos considerar a inspiração à luz de sua participação na percepção. Sabemos que ela surge das profundezas do inconsciente e se apodera da consciência, provocando um estado emotivo de ânimo, orientado pela luz da ideia inédita.

⁶⁰ Cf. Tópico 8.2.1 desta tese.

Esse ânimo impulsiona o indivíduo a agir segundo a ideia particular que o inspirou. Pela inspiração, ele adquire um olhar diferenciado sobre a realidade e sente-se movido a nela criar, isto é, tornar concreta a imagem que é objeto da inspiração. Uma análise detalhada do ato criativo inspirado nos mostra que devemos nos precaver sobre a aplicabilidade efetiva dessa *iluminação*. Uma vez que, por essência, a inspiração é criatividade forjada de forma inconsciente, sua conexão com a realidade tende a ser mínima. Esse afastamento do mundo real oferece-nos um sinal de alerta sobre a conveniência de sua concretização em determinados campos da atividade humana. No que tange ao campo das atividades que exigem a interveniência do pensamento lógico, matemático e científico, o ideal inspirado encontra sérias restrições. Mas essas restrições não significam que nesses campos específicos não se possa exercer o ato criativo. Contudo, no que se refere à estética, a inspiração não encontra nenhum inconveniente; dado que ela constitui o campo da criatividade irrestrita. As dificuldades que uma inspiração pode encontrar para a sua realização dizem respeito às condições materiais do ambiente criativo e à própria capacitação do artista para realizar ou desempenhar aquilo que a inspiração o motiva. Isso nos leva a visualizar a questão de que nem sempre uma inspiração é factível. Em relação às ciências, ela pode apresenta-se como mera fantasia. Mas, no que concerne à criação artística, mesmo que ela seja factível, ela pode se deparar com a barreira de sua viabilidade estética. Pois, como veremos no seguimento desta tese, nem toda produção pretensamente artística é sempre capaz de produzir os efeitos estéticos desejados.

Afirmamos que a inspiração pode ser algo positivo para as atividades criativas, mas entendemos, também, que esse fenômeno não deve ser considerado como essencial para qualquer tipo de criação, mesmo a artística. Efetivamente, o que encontramos na realidade é que há pessoas mais criativas e outras menos criativas diante dos problemas enfrentados e diante de suas vidas interiores. São tendências individuais que colocam os indivíduos em condições diversas de criação da novidade. A necessidade de criar, o desejo de criar, e as condições materiais e mentais para a geração da novidade são condições que influenciam muito a elaboração de associação de ideias seja consciente ou inconscientemente. Pois sabemos que somos capazes de realizar associações de imagens deliberadamente; mas também as realizamos de forma espontânea. A conjugação entre as combinações produzidas intencionalmente e aquelas que ocorrem por procedimentos mentais aleatórios, compõem um inventário rico de elementos criativos que orientam os atos criativos. Quanto mais criativa é uma pessoa mais a consideramos como sendo artista. E esse juízo não é de todo equivocado.

Se estivermos falando de pessoas que criam obras de arte, esse juízo aplica-se plenamente, quanto às demais, sua reputação de artista vale por analogia.

10.3 Imaginação plástica e difluente

O ato criativo é totalmente dependente dos tipos de imagens envolvidos e de suas associações. Aqui, damos um passo a mais no estudo das imagens que iniciamos no capítulo primeiro desta tese. Lá, fizemos referência às imagens ligadas ao conceito de ideias claras e definidas. Conceito este que tem sido de muita importância para a filosofia desde seu surgimento. No estudo da percepção efetiva, a importância das imagens foi suscitada, tendo em vista a sua inserção no processo perceptivo. A clareza e a distinção das imagens evidenciam o caráter intelectual com que as impressões sensoriais são tratadas. Mas, nem sempre esses atributos são suficientes para a caracterização das imagens. Há aquelas que por natureza não são apreensíveis em formas fixas e bem delimitadas.

Por imaginação plástica, entendemos a associação de ideias que tem por característica:

[...] a nitidez e a precisão das formas – mais explicitamente: aquela cujos materiais são as imagens nítidas (não importando sua natureza) que se aproximam da percepção, dando a impressão de realidade; e onde predominam as associações por relações objetivas, determináveis com precisão. A marca plástica está, então, nas imagens e nos modos de associação entre imagens. (RIBOT, 1921, p. 153)

O atributo de plasticidade aplica-se tanto às imagens quanto à associação entre elas. Plasticidade e nitidez surgem como marcas que imprimem à imaginação qualidades que a aproximam da percepção inteligente da realidade. Por realidade, neste contexto, devemos entender aqueles aspectos da exterioridade que são capazes de fornecer-nos imagens que podem ser claramente delimitadas e expressas com segurança, devido à sua estabilidade. Pois como veremos mais adiante, na realidade encontramos objetos fluídos ao ponto de não nos permitirem a formação de uma imagem estável e bem definida em relação a eles. Exemplo disso encontramos nas águas correntes de um rio, no redemoinho do vento e nos movimentos aleatórios dos corpos.

As imagens nítidas e suas associações situam-se, no que concerne à sua localização entre a realidade e a virtualidade, nos seguintes limites:

Entre a percepção, síntese muito complexa de qualidades, atributos, relações e o conceito que nada mais é que a consciência de uma qualidade, de uma quantidade ou de uma relação, frequentemente de uma simples palavra acompanhada de alguns esquemas vagos e de um saber em potencial, latente; entre o concreto e o abstrato, a imagem ocupa uma posição intermediária e pode correr de um polo a outro, tanto

impregnada de realidade quanto também de conceito seja de forma pobre ou pálida. A representação que chamamos plástica desce na direção de seu ponto de origem; é uma imaginação exterior, originária da sensação mais do que do sentimento e que tem necessidade de se objetivar. (RIBOT, 1921, p. 153-154)

Quanto à relação perceptiva, a imagem nítida situa-se entre a sensação, que é o primeiro passo da apreensão da realidade e o conceito, que é a forma intelectualizada da imagem associada aos objetos da realidade. Temos, neste caso, a ideia clara ou imagem clara e nítida como intermediária entre a realidade e a virtualidade em sua forma mais precisa representada pelos conceitos. A questão do concreto e do abstrato mais uma vez é a referência entre o real e o virtual. Encontramos, na citação acima, a afirmação de que há uma relação forte entre a nitidez de uma imagem e sua aproximação com as sensações. Devemos lembrar que as sensações são as portas de acesso da mente com o mundo exterior, isto é, com a realidade.

A imaginação plástica nasce do contato perceptivo com a realidade e é, por isso, também designada pelo termo imaginação *exterior*. De fora ela nasce e para fora ela tende a sair no sentido de objetivar-se, via concretização de alguma ação ou de algum objeto. No caso específico da criação artística, a imaginação plástica resulta em uma obra cujos principais atributos são:

- a) Ela emprega primeiro e antes de tudo as imagens visuais, depois as motoras; enfim, nas invenções práticas, as imagens táteis: em suma, os três grupos de representações apresentam alto grau de características de exteriorização e de objetividade. A nitidez de forma desses três grupos vem de sua origem porque eles são derivados de sensações bem determinadas no *espaço*: a visão, o movimento e o tato. A imaginação plástica é a que mais depende das condições espaciais. [...] o que dá a suas criações um ar de realidade e de vida; e,
- b) Inferioridade do elemento afetivo; ele surge por intermitência e apaga-se diante de uma impressão sensorial. Esta forma de imaginação criadora, originada sobretudo da sensação, dirige-se sobretudo à sensação. Assim ela é, antes de tudo, desprovida daquela marca interior que vem do sentimento. (RIBOT, 1921, p. 134)

Verificamos a importância da espacialidade para a imaginação plástica. Esse quesito coloca em evidência três sensações que estão diretamente associadas à questão do espaço: a visão, o movimento e o tato. Fazemos aqui a ressalva de que o movimento, embora tenha sido relacionado, pelo autor citado, como uma sensação, não o é. O movimento é percebido por

meio de operações mais complexas que as apreensões sensíveis, se bem que a percepção do movimento dependa das sensações. São sensações, de fato, a visão e o tato.

Quanto às manifestações dessa modalidade de imaginação:

Primeiramente, ela surge nas artes das formas, onde sua necessidade é evidente. Para o escultor, o pintor, e o arquiteto fazem-se necessárias representações visuais e tátil-motoras. [...] Para os homens comuns, as imagens concretas de um rosto, de uma forma e de uma cor permanecem frequentemente vagas e fugidias; para o pintor, ao contrário, as imagens têm uma precisão de detalhes bem superior; e aquilo que ele vê sob as palavras ou nos objetos reais, são objetos analisados e elementos positivos de percepção e de movimento. [...] O papel das imagens tátil-motoras não é menor. [...] Cita-se o caso de escultores que após tornarem-se cegos continuam capazes de moldar bustos com rigorosa semelhança. É uma memória do tato e do sentido muscular totalmente equivalentes à memória visual dos pintores de retratos, [...] “Aprendemos a pintar e a esculpir, escreveu um pintor contemporâneo, como a costurar, a bordar, a serrar ou a tornear”: em suma, como em qualquer ofício manual que demanda atos associados e combinados; e,

Uma outra forma de imaginação plástica emprega as palavras para evocação das impressões vivas e nítidas da visão, do contato, dos movimentos: é a forma poética e literária. Encontramos um bom exemplo em Victor Hugo. Independentemente de tudo, basta abrir uma de suas obras, em qualquer parte, para assistir um desfile de imagens reluzentes; [...] entre os parnasianos e seus congêneres cuja doutrina resume-se pela fórmula: forma impecável e impassibilidade[...] Para eles, as palavras têm em si mesmas e fora dos sentidos que lhes restringem, uma beleza e um valor próprio, como pedras preciosas que ainda não foram lapidadas e montadas em braceletes, colares e anéis. (RIBOT, 1921, p. 155-158)

No item *a*, as manifestações estéticas encontram-se situadas, predominantemente, na espacialidade. Os sentidos da visão, do tato e o movimento (via atividades táteis e motoras) são os elementos predominantes. A pintura, a escultura e a arquitetura são apresentadas como criações artísticas tipicamente originárias da imaginação plástica. Essas modalidades de arte exigem necessariamente a confluência da visão, do tato e da psicomotricidade. Considerando, por exemplo, a pintura, o artista deve estar diante do modelo ou precisa buscá-lo em sua memória. Para efetuar a fixação da imagem na tela, ele depende inevitavelmente de ter coordenação motora com o grau de habilidade requerido para a execução perfeita de seu intento. O escultor depende do tato para a modelagem e para o manuseio das ferramentas, no caso da atividade de lapidação. Contudo, ele também precisa do modelo real ou imaginado para dar forma à sua peça. O arquiteto também é dependente das impressões visuais para sua criação. Se ele é o criador e, concomitantemente executor de sua obra, certamente, dependerá de sua capacidade tátil-motora.

No item *b*, a imaginação plástica é estruturada com imagens simbólicas⁶¹. Evidencia-se nesta modalidade de imaginação o fenômeno pelo qual o significado das palavras tem a propriedade de provocar revivescência de imagens. Sabemos muito bem que as palavras,

⁶¹ Sobre imagens simbólicas, ver Tópico 1.7.1 desta tese.

dependendo do significado com que venham a ser empregadas, são signos capazes de provocar reações afetivas. Um elogio provoca bem-estar no elogiado; uma palavra de reprovação causa tristeza; o texto de um manual de operação desfaz nossas dificuldades no manuseio de alguns equipamentos modernos; e, as palavras de uma prosa ou de um poema são capazes de despertar sentimentos e imagens cristalinas, de forma que nos imaginamos experienciando as situações evocadas. Os textos literários apresentam esta propriedade que poderíamos classificar como mágica: são capazes de modular nossas associações de imagens em conformidade com a pretensão do artista. Por eles, nossa imaginação criativa é posta em plena operação, criando ou reconstruindo, a partir de nossas lembranças pessoais, os cenários ou situações desejadas pelo poeta. O ápice do texto literário encontra-se na evocação de emoções, fato este que será estudado na próxima modalidade de imaginação. Contudo, essas imaginações vêm acompanhadas de imagens bem claramente definidas, por evocação de nossas experiências mais íntimas e que se confundem com os personagens e situações retratadas pela poesia. É neste sentido que se situa a citação no trecho que diz que o emprego das palavras é “evocação das impressões vivas e nítidas da visão, do contato e dos movimentos”. As palavras evocam vida no sentido de que elas podem fazer-nos experimentar um estado mental semelhante ao que experimentaríamos se os fatos relatados estivessem acontecendo naquele momento. É o momento da fantasia quando as palavras são poeticamente empregadas. Entramos no mundo da imaginação, guiados pela sequência semântica das palavras. Isso ocorre porque na literatura, como citado acima, “as palavras têm nelas mesmas e fora dos sentidos que lhes restringem uma beleza e um valor próprio”. Em vista disso, afirmamos que além dos significados e valores próprios que as palavras detêm no uso prático, elas assumem, pela poética, significados e belezas próprias que lhes são impressas pela emprego literário. E esse emprego somente tem sua eficácia comprovada se for capaz de despertar ou de evocar as imagens-lembranças capazes de se associarem, criando o tipo de imaginação insinuada pela peça artística.

A imaginação difluente constitui uma forma totalmente diferente de associação entre imagens. Esta modalidade de associação de imagens é ancorada sobre elementos puramente subjetivos da percepção. As imagens que participam dessa associação são imagens cuja característica principal é a inexistência da clareza e da definição de contornos pelos quais identificamos as imagens e a imaginação plástica. Nesta classe incluem-se as imagens indefinidas da realidade e os afetos emotivos. Ao tratar do aspecto puramente subjetivo, estamos nos referindo aos afetos, isto é, às emoções que compõem a percepção. Sabemos que as emoções são sentidas e vividas no momento perceptivo. Mas, sobre elas temos cognição,

mesmo que muitas vezes, não conseguimos expressá-las. E, essa dificuldade que temos em expressá-las, decorre exatamente do caráter fluído e dinâmico com que as afecções emotivas surgem na consciência. Apresentamos abaixo uma descrição generalizada dessa modalidade de imaginação:

A imaginação difluente é, ainda, uma forma geral, mas que se põe em antítese completa com a precedente. Ela consiste em imagens de contornos vagos e indecisos que são evocados e ligados segundo os modos menos rigorosos de associação. Ela apresenta, então, também, duas coisas a considerar: a natureza das imagens e suas associações. (RIBOT, 1921, p. 163)

Uma comparação entre as duas modalidades de imaginação, a plástica e a difluente, nos mostra que ambas estão em oposição se for considerado o critério de suas delimitações; mas, no que se refere ao próprio processo imaginativo encontramos convergência no fato de que o tipo de imagens, que compõem a associação, determina o tipo de imaginação resultante. Apresentamos, em seguida, algumas características que servirão para nos orientar quanto ao tipo de imagem e ao tipo de associação de imagens que denominamos difluentes.

Quanto às imagens que participam desta modalidade de imaginação:

a) Ela não emprega nem as imagens nítidas, concretas, totalmente impregnadas de realidade, de imaginação plástica, nem as representações semi-esquemáticas da imaginação racional; mas aquelas que se situam a meio caminho da escala ascendente e descendente que vai das percepções aos conceitos. [...] A análise, de fato, descobre uma certa categoria muito mal conhecida de imagens que denomino *abstratos emocionais* e que são a matéria própria da imaginação difluente. Essas imagens reduzem-se a algumas qualidades ou atributo das coisas, ocupando o lugar da totalidade e que são escolhidos entre outros por razões diversas, mas cuja origem é afetiva. (RIBOT, 1921, p. 163-164)

Tomando por base o caráter predominantemente afetivo das imagens difluentes, elas são denominadas de *abstratos emocionais*. Essa designação, na verdade, é um conceito que faz remissão a diversos sentimentos. Indiferentemente, portanto, faremos uso dos termos imagem difluente e abstrato emocional para designar esta modalidade de imagem que se contrapõe às imagens plásticas. Portanto,

b) O abstrato emocional resulta da predominância constante ou momentânea de um estado afetivo. Um aspecto qualquer de uma coisa, essencial ou não, surge em relevo unicamente porque está em relação direta com a disposição de nossa sensibilidade, sem outra preocupação: uma qualidade, um atributo são escolhidos espontaneamente e arbitrariamente porque eles nos impressionam no momento atual; em última análise, porque eles nos agradam ou desagradam de alguma forma. As imagens dessa categoria têm uma marca “impressionista”. Elas são abstratas, no sentido rigoroso, quer dizer extraídas, simplificações do dado sensorial. Elas agem menos por uma influência direta do que pela evocação, pela sugestão ou pelo subentendido; elas deixam entrever, transparecer: pode-se a título justo serem chamadas de “ideias crepusculares”. (RIBOT, 1921, p. 164)

Devemos atentar para a particularidade apresentada por uma imagem difluente: ela não se identifica como a relação perfeita imagem-coisa que encontramos na imaginação plástica. Essa imperfeição da relação direta surge em virtude do contato perceptivo pelo qual o objeto percebido não evoca sempre uma imagem-lembrança, mas um sentimento. É este sentimento evocado que denominamos *abstrato emocional*. Vale observar que a relação perceptiva não é resultado da percepção integral do objeto. Ela ocorre em virtude de algum ou alguns aspectos ou partes do objeto observado que são capazes de nos suscitar um afeto. Algo nos agrada ou desagrade por algum motivo particular, o qual muitas vezes desconhecemos. Nesse sentido, nossas disposições afetivas em relação a determinada coisa são totalmente determinantes na formação da imagem difluente de cunho afetivo. Em razão das propriedades dessas imagens, dizemos que elas resultam de uma modalidade de percepção em que o que é percebido provoca a interveniência de imagens não claramente definidas e aquelas relativas a afetos, os extratos emocionais. Estes podem, inclusive, produzir revivescência do sentimento correspondente. Sua aplicação no campo da estética é bastante extensa; é extensa ao ponto de que mesmo diante de obras de arte formadas por imagens puramente simbólicas, como é o caso da literatura, as palavras muito bem arranjadas são capazes de provocar emoções reais no leitor ou ouvinte. Um conto bem elaborado das tragédias da vida, dos sucessos e desfortúnios de uma relação amorosa podem levar as pessoas não somente a entender o enredo, mas também a senti-los. Por isso, a marca *impressionista* da imagem difluente, conforme a citação acima, encontra-se no fato de que o que corresponde mentalmente ao que é percebido não é o que de fato se apresenta integralmente aos órgãos sensoriais. Por *impressionismo*, entendemos uma relação de analogia que podemos tecer com a escola impressionista de pintura do final do século XIX: um quadro impressionista é um arranjo de milhares de pontos ou traços⁶². A imagem, vista de fato, depende da distância do observador, das condições da iluminação ambiente e das disposições afetivas do observador. O mesmo se sucede com as imagens de cunho difluente. Elas dependem do objeto que é percebido em escala menor e das disposições afetivas do observador em escala maior. Portanto o caráter fugidio e instável dessas imagens está na forma como a percepção acontece e não, necessariamente do estado efetivo do objeto. O caráter difluente da imagem resulta na evocação de uma imagem-lembrança que nem sempre é da mesma natureza do objeto da percepção. Neste caso, a imagem-lembrança

⁶² Nota: Fazemos alusão ao modo peculiar da pintura impressionista na qual a forma e a cor são formadas pela combinação de pontos em três cores básicas de modo que, além do sentimento de realismo “[...] quando abrimos bem os olhos e chegamos bem perto da tela, as figuras e os objetos perdem definição e só vemos manchas de cores, como se estivéssemos diante de um quadro abstrato.”: conforme o livro *O impressionismo* de Juan José Balzi, página 36; São Paulo: Claridade, 2009.

evocada não corresponde necessariamente a uma imagem-percepção no sentido cognitivo, ela constitui-se no que poderíamos designar de imagem-sentimento ou *abstrato emocional*.

Quanto às associações de ideias que geram esta modalidade de imaginação:

Quanto às formas de associação, às relações que ligam essas imagens, elas dependem menos da ordem e da conexão das coisas do que das disposições cambiantes do espírito: elas têm um caráter bem marcante de subjetividade. Algumas dependem do fator intelectual: as mais frequentes repousam no acaso, nas contiguidades acidentais e raramente nas analogias distantes e vacilantes; e, em nível mais baixo ainda, nas assonâncias e aliterações. Outras dependem do fator afetivo e são regidas pela disposição do momento: as associações por contraste, sobretudo as por semelhança de base emocional [...] Assim, a imaginação difluente é, de ponto a ponto, o contrário da imaginação plástica. Ela tem um caráter geral de interioridade, porque ela é originária menos das sensações do que dos sentimentos, frequentemente surgem de uma simples e fugidia impressão. (RIBOT, 1921, p. 164-165)

Dois aspectos da imaginação difluente são destacados no trecho acima: primeiramente aquele relacionado à inteligibilidade da percepção. Por ele os abstratos emocionais resultam de analogias bem frouxas, estabelecidas tanto na percepção quanto na associação de imagens; em segundo lugar, as associações de ideias são feitas com base predominantemente nas relações afetivas entre as imagens. Esta última forma de associação é difluente por natureza.

Além das manifestações descritas acima, a imaginação difluente verifica-se frequentemente em algumas outras situações⁶³:

- a) No devaneio e nos estados de consciência que lhe são próximos;
- b) No espírito romântico: refere-se àquelas pessoas que diante de um acontecimento qualquer ou de uma pessoa desconhecida elaboram fantasias involuntariamente e espontaneamente;
- c) No espírito quimérico: este surge como uma evolução do espírito romântico. O quimérico vai além do devaneio e tenta objetivar suas elucubrações. Assim,

No fundo, o espírito quimérico é o espírito romanesco tentando se objetivar. A invenção que não passava antes de uma construção puramente interior e reconhecida como tal, aspira a tornar-se exterior, a se realizar; e como ela se arrisca em um mundo que não é o seu, que exige as condições rigorosas da imaginação prática, ela fracassa ou não faz sucesso a não ser por acaso e com raridade. A esta categoria pertencem inventores conhecidos de todos, que são fecundos em procedimentos para enriquecer a si ou a seu país por empreendimento agrícola, da mineração, indústria e comércio; e aí incluem-se, também, os elaboradores de utopias financeiras, políticas, sociais, etc. (RIBOT, 1921, p. 166)

- d) Nas crenças, a imaginação difluente aparece nos mitos e nas concepções religiosas. É neste campo, além da estética, que essa modalidade de imaginação aflora com facilidade.

⁶³ Nota: aqui fazemos transliteração de itens relacionados em *Assai sur l'imagination créatrice*, p. 165-166.

10.4 O sublime

O estudo da imaginação difluente nos permite entender melhor a consciência da sublimidade. Esta deve ser entendida em nossa apresentação como a percepção daquilo que se encontra para além de nossos limites do entendimento e do sentimento. Por seu caráter subjetivo, o sublime instaura-se como o afeto que se instaura na percepção de algo que ultrapassa nossas capacidades tanto intelectual quanto emotiva. Mas, esse afeto precisa necessariamente afastar as emoções resultantes de nossos sentimentos de autodefesa tal qual o medo. No campo intelectual, referimo-nos ao fator quantidade aplicado ao tempo e ao espaço. No campo emotivo, referimo-nos aos sentimentos fortes cuja intensidade não somos capazes de expressar. Encontramos no conceito de *imaginação numérica* apresentado em *Assai sur l'imagination créatrice* um texto que associa a imaginação difluente ao conceito de sublime. Vejamos abaixo:

Imaginação numérica. – Designo sob este nome aquilo que faz o papel do ilimitado, no infinito do tempo e do espaço sob a forma de número. Parece à primeira vista que os dois termos – imaginação e número – devem excluir-se um ao outro. Todo número é preciso, rigorosamente determinado, uma vez que eles podem sempre ser conduzidos à unidade; eles não se prestam em nada à fantasia. Mas, as séries de números é ilimitada nos dois sentidos; partindo de um termo qualquer da série, pode-se ir sempre aumentando ou sempre diminuindo: a operação mental produz um infinito possível que é sem limites; ela traça, assim, uma via ao movimento da imaginação. O número, ou antes, a série de números, é menos uma matéria que um veículo. (RIBOT, 1921, p. 173)

Na citação evidencia-se que diante daquilo que a inteligência e a consciência não conseguem abranger, a mente instaura a ação da imaginação. Esta cria uma solução ou uma imagem que preenche o espaço do inalcançado por nossas capacidades perceptivas e afetivas. Neste sentido, o sublime surge como uma resposta psicológica que atende às nossas necessidades intelectuais e emotivas diante daquilo que fica além dos limites afetivos, perceptivos e das operações regulares relacionadas à inteligência. A sublimidade é uma afecção do tipo emotiva. Ela é um sentimento. Não é justificável à luz da lógica ou do pensamento matemático. Ela desponta também “nas concepções religiosas, cosmológica e nas ciências.” (RIBOT, 1921, p. 173)

O caráter difluente do sublime encontra-se no fato de que é uma construção fruto da imaginação não plástica. É exatamente o tipo de imaginação que cria a partir de elementos ou partes daquilo que se apresenta à percepção consciente. É uma resposta criativa da mente que se aplica com toda propriedade ao preenchimento de lacunas deixadas por nossas relações com o mundo. A sublimidade não é estética. Ela acontece alheia aos sentimentos que

possamos ter do *belo*. Mas, o sentimento estético pode ser intenso o suficiente para suscitar a sublimidade.

10.5 Efeito estético das imaginações plástica e difluente

As duas modalidades de imaginação apresentadas permeiam a percepção humana em todas as suas atividades. Querendo ou não, em nossas relações práticas da vida elas estão presentes. Contudo, elas ganham destaque quando participam da percepção estética. Sua importância para a estética encontra-se no fato de que este é o campo no qual a criatividade não encontra limites. Limites estes que normalmente surgem diante das atividades prática da vida, ditadas pelas necessidades vitais, tendências e pelo fazer científico.

Plástica ou difluente, a imaginação criadora insere-se na percepção não somente sob a forma de imagens abstratas, mas também sob a forma de imagens que trazem em si a carga emotiva que lhe está associada. Desta forma, a percepção informada pela imaginação criadora de cunho estético suscita a percepção estética. As apreensões perceptivas tornam-se orientadas para a direção do que há de estético naquilo que se apresenta à consciência. Por meio dessa orientação ou polarização que norteia o contato com o mundo, tornamo-nos mais sensíveis à apreensão do belo e, também, tornamo-nos mais suscetíveis às criações artísticas.

Dentro de tudo quanto vimos até este ponto sobre a imaginação criadora, não podemos deixar de indicar o papel aglutinador da simpatia e do sentimento estético. Pois, por meio destes dois sentimentos encontramos o liame que aproxima os homens em torno de um fator desprovido dos apelos advindos dos interesses pessoais imediatos. A arte é desapego das forças promovidas pelas necessidades práticas. Por isso, o belo torna-se o fator comum que irmana a todos via um sentimento comum. E, em relação a esse sentimento de pertencimento, não podemos deixar de apresentar no contexto da discussão da imaginação criadora o conceito de fabulação que Bergson nos apresentou em uma de suas últimas obras.

10.6 Função fabuladora

De posse das noções de imaginação criadora, de simpatia e do sublime, encontramos em condição de discorrer sobre o conceito de fabulação. Entendemos que este conceito, ao ser trazido para o estudo da estética, nos ajudará a compreender o que há de vida no sentimento estético e na produção artística. Acredito que ao final desta exposição, estaremos convencidos do quanto a estética e a arte contribuem como elementos expressivos da força

invisível, originada no elã vital, que conecta todos os seres vivos. Levamos em consideração que, por mais divergentes que sejam as espécies geradas pelo processo evolutivo, haverá sempre um laço comum que as ligam: o impulso primordial de vida. E, dentre os indivíduos componentes de uma mesma espécie, encontramos, segundo Bergson, duas modalidades principais de comportamentos que, cada uma a seu modo, promovem a união entre seus representantes. Em especial, no que diz respeito à coesão entre indivíduos, referimo-nos aos homens e aos insetos, por serem as espécies consideradas por Bergson, como paradigmas. Os insetos, representados pelas colônias das abelhas e das formigas, apresentam o máximo desenvolvimento do comportamento instintivo e gregário. Os homens representam o topo da evolução da tendência comportamental inteligente. Veremos que o instinto gregário promove a união do grupo de forma positiva. Por outro lado, a inteligência é essencialmente desagregadora e por isso requer um contraponto. Logo, a inteligência atua de forma negativa sobre a união entre os indivíduos da mesma espécie. Mesmo sendo essencialmente inteligente, o homem, enquanto espécie, não se desagrega. O estudo da fabulação nos fornecerá alguns elementos para refletir sobre o fenômeno que aproxima os homens, mesmo diante da faculdade da inteligência que os orienta para comportamentos individuais, em decorrência de sua ânsia por autonomia, liberdade e sede de poder aparentemente incondicionais.

Neste parágrafo, fazemos um resumo do conceito de fabulação⁶⁴ que encontramos nas palavras de Henri Bergson, em *Les deux sources de la morale et de la religion (As duas fontes da moral e da religião)*. No reino animal, encontramos a evolução de dois principais tipos de comportamentos: o instintivo e o inteligente. Os dois comportamentos são desdobramentos de uma forma primitiva da relação do ser vivo com a vida. O instinto, em seu mais avançado grau de evolução, conduziu seus indivíduos à forma de vida gregária. Seu ápice encontra-se representado nas colônias de insetos. Entre eles, a manutenção da vida, isto é, a continuidade do fluxo do elã vital, condicionou os indivíduos a viverem em prol do grupo. A individualidade, neste caso, é fraca a tal ponto que em algumas espécies encontramos especializações orgânicas pelas quais os indivíduos se diferenciam biologicamente de acordo com as funções que exercem na comunidade. O ramo dos insetos está cheio de exemplos disso. A coletividade sobrepõe-se à individualidade. Por outro lado, quando nos voltamos para a espécie humana, observamos que a capacidade instintiva se apresenta em grau mínimo. Portanto, a possibilidade do surgimento do comportamento gregário, entre os seres humanos, tornar-se-ia dificultada se considerássemos exclusivamente seu potencial instintivo. Adiciona-

⁶⁴ Nota: O conceito de fabulação e de função fabuladora encontram-se explicitados entre as páginas 107 e 129 de *Les deux sources de la morale et de la religion*, de Henri Bergson.

se a isso o fato de que o dom da inteligência não confere ao homem a tendência para o comportamento gregário. Contrariamente, a inteligência induz a tendência à individualização, em detrimento da vida coletiva. Por isso, o comportamento inteligente tenderia a conduzir cada indivíduo para uma vida isolada. O isolamento individual poderia resultar na extinção da espécie humana. Mas, na natureza, a vida é una. Ela criou um contraponto para a faculdade da inteligência. Este fator denomina-se função fabuladora da mente. Esta função apresenta-se sob duas formas principais: como sentimento de coletividade e como relação do indivíduo com sua finitude. São fatores que restringem o voo livre da inteligência. Nos dois casos, a função fabuladora desenvolve, via imaginação criadora, uma espécie de visão de mundo, um imaginário, que orienta a relação de cada um com a questão da coletividade e da morte. O primeiro caso, o sentimento de coletividade, interessa aos nossos estudos e, por isso, limitaremos nossa exposição a ele.

Somos seres inteligentes, mas na história da humanidade descobrimos que o homem frequentemente conduz sua vida por crenças religiosas, por superstições ou credices em geral. Comportamentos guiados por esses fatores evidentemente não são orientados pela racionalidade e pela inteligência. Eles surgem da faculdade da imaginação. Eles têm como função aproximar os indivíduos sob o sentimento de pertencimento a um mesmo grupo, a despeito de suas diferenças particulares. A respeito disso,

O problema que colocamos é de saber como superstições absurdas puderam e podem, ainda, governar a vida de seres racionais e que isso subsiste de forma ostensiva. [...] A psicologia os relaciona a uma faculdade geral, a imaginação. [...] É unicamente pela comodidade da linguagem e pela razão totalmente negativa que essas diversas operações não são nem percepção, nem memória, nem trabalho lógico do espírito. Convém-nos, então, pôr à parte as representações fantasiosas e chamar de “fabulações” ou de “ficção” o ato que os faz surgir.⁶⁵ (BERGSON, 2012b, p. 110-111)

Somos governados por fatores diversos, dentre os quais, apresentamos aqui as fabulações ou ficções que nossa mente constrói como formas alternativas para a condução de nossas vidas. As fabulações, em si, não são percepções, lembranças ou construções elaboradas pela faculdade da inteligência. Poderíamos descrevê-las como fruto da imaginação criadora que gera associações que tomamos como orientações válidas para nossa compreensão do mundo e como guia de comportamentos. Por seu caráter iminente imaginativo, a fabulação não é estruturada por relações lógicas de nosso raciocínio. E, dentre as múltiplas facetas apresentadas por nossa imaginação, a fabulação surge como aquilo que tem o poder de

⁶⁵ BERGSON, Henri. *Les deux sources de la morale et de la religion*. 2e tirage Paris: Presses Universitaires de France, 2012. ISBN 978-2-13-056868-1 ISSN 1764-0288.

determinar nossas condutas, mesmo diante da possibilidade real de que poderíamos agir segundo determinações da razão. Por isso,

Faz-se necessário observar que a ficção, quando apresenta eficácia, é como uma alucinação nascente: ela pode fazer frente ao julgamento e ao raciocínio que são faculdades propriamente intelectuais. Ora, que teria feito a natureza após ter criado seres inteligentes, se ela houvesse desejado prevenir-se de certos perigos da atividade intelectual, sem comprometer o futuro da inteligência? (BERGSON, 2012b, p. 112)

Aqui observamos duas coisas: primeiramente, a eficácia de uma ficção evidencia-se por sua potencialidade de sobrepor-se à inteligência. Em outros termos, uma fantasia convincente é suscetível de ser levada mais em consideração do que aquilo que nos aponta nossa capacidade intelectual. Em segundo lugar, observamos que a fabulação se apresenta, também, como uma forma de proteção natural que a natureza criou para que o homem não se destrua por meio da inteligência, nem como indivíduo, nem como espécie. É o que inferimos da proposição final da citação acima. E para que a fabulação tenha eficácia como poder vital agregador, faz-se necessário que ela tenha força suficiente para insurgir-se contra a ação da inteligência, que também é um dos poderes vitais. No contexto do contato do homem com a realidade, a fabulação parece surgir como forma dominante de interpretação do real. Ela impõe-se pelo seu poder de substituir inclusive a percepção. Essa possibilidade de substituição da percepção encontra suporte no que vimos até aqui sobre a percepção efetiva. Da realidade apreendemos muito pouco por motivo da dinâmica exigida pela vida prática. Parte significativa da percepção é preenchida pela memória evocada sob a forma de imagens-lembrança. Estas podem ser isoladas ou serem associações que se produzem por ações tanto da inteligência quanto da imaginação, antes de inserir-se no processo perceptivo. No caso que estamos analisando, o que está sendo posto em questão é exatamente a prevalência de uma ou de outra forma de associação de imagens. No caso específico da fabulação, são as imagens-lembrança resultantes da imaginação criadora que são dominantes. Pois, a experiência de vida nos mostra que somos propensos a enxergar o mundo preliminarmente sem o filtro da reflexão e da inteligência. Estabelecemos uma relação com a exterioridade de forma não primariamente submissa aos rigores racionais e lógico-científicos. Diante disso, as associações de imagens são regidas predominantemente pelos demais fatores de agrupamentos e combinações que são de cunho emotivo e inconsciente, como apresentados anteriormente (os três fatores da imaginação ou associação de ideias). Mesmo que tenhamos como propósito a condução inteligente de nossas ações, pode ocorrer que sejamos conduzidos a raciocinar com base em lembranças maculadas por fabulações que se apresentam à consciência como realidade. Esse fenômeno deve-se ao processo da percepção no qual a

dinâmica da vida prática induz cada vez mais o indivíduo a fazer uso da virtualidade em substituição à realidade efetivamente percebida. As imagens-lembrança que se inserem na percepção de fato não são necessariamente traços de percepções antigas; elas costumam ser, também, imagens originadas por nossa imaginação ou o misto destas com as memórias com base nas impressões reais. Em vista disso, muitas vezes o homem não é capaz de distinguir o real do imaginado. Se considerarmos que o entendimento da realidade é tão complexo a ponto de que nem mesmo o avanço das ciências é capaz de alcançá-lo plenamente; somos levados a inferir a importância da imaginação enquanto faculdade geradora de preenchimento compreensivo de nossas percepções. A imagem-lembrança, sob a forma de imagem imaginada ou misto de ficção e realidade, fornece-nos a compreensão do que vivenciamos. Mas essa compreensão não requer necessariamente sua submissão aos critérios de verdade exigidos no pensamento lógico-racional e pelos rigores científicos. Em vista disso, não é raro que:

Uma ficção, se sua imagem é viva e obsedante, poderá precisamente imitar a percepção e daí impedir ou modificar a ação. Uma experiência sistematicamente falsa se dirigindo à inteligência poderá paralisá-la no momento em que ela iria longe demais nas consequências que ela tira da experiência verdadeira. [...] Nessas condições, não é de se espantar de achar que a inteligência, tão logo formada, tenha sido invadida pela superstição e que um ser essencialmente inteligente seja naturalmente supersticioso e que daí não haja supersticiosos a não ser entre os seres inteligentes. (BERGSON, 2012b, p. 113)

Este aspecto interveniente da fabulação sobre a percepção adquire importância sem par para o nosso campo de pesquisa. Como veremos nos capítulos seguintes, o principal papel do artista e da obra de arte está em sua função sugestiva. Ambos buscam despertar o sentimento estético que é a base de todo o pensamento e de toda criação artística. E, dando continuidade à importância que a fabulação possui como fator que desperta a necessidade natural de agregação dos indivíduos, posta pelo *elã vital*, verificamos que:

Se a inteligência ameaça agora romper certos pontos da coesão social e se a sociedade deve subsistir, faz-se necessário que, em relação a esses pontos, haja um contraponto à inteligência. Se esse contraponto não pode ser o próprio instinto, desde que seu lugar foi justamente tomado pela inteligência, faz-se necessário que uma virtualidade de instinto ou, melhor dizendo, o resíduo de instinto que ainda subsiste em torno da inteligência, produza o mesmo efeito: ele não pode agir diretamente, mas desde que a inteligência trabalha sobre representações, ele suscitará imaginários que tomarão a frente da representação do real e que conseguirão, por intermédio da própria inteligência, contrapor-se ao trabalho intelectual. Assim explicar-se-ia a função fabuladora. Se a partir disso, ela assume um papel social, ela deve servir tanto ao indivíduo quanto à sociedade, sendo esta última a que mais interesse tem em precaver-se. (BERGSON, 2012b, p. 124)

Aqui destaca-se o papel de contrapeso desempenhado pela função fabuladora em relação à inteligência. A fabulação, ao ganhar espaço na consciência, afasta a inteligência do

campo de atuação. O que está em jogo, na verdade, é a força do *elã vital* visando à sua própria existência que estaria ameaçada caso os indivíduos viessem a se tornar totalmente inteligentes. A alternativa vital foi criar um contrapeso para a faculdade da inteligência. Esse contrapeso é a própria faculdade fabuladora que coexiste com a inteligência do homem desde seu nascimento. Diríamos que a fabulação é tão inata quanto a inteligência. Não por menos, a fabulação é denominada, na citação acima, como instinto virtual, ou melhor, *virtualidade de instinto*. O papel protetor da vida desempenhado pela fabulação encontra sua razão de ser no seguinte:

A verdade é que a inteligência aconselhará primeiramente o egoísmo. É por esse lado que o ser inteligente se precipitará se nada vier a detê-lo. Mas, a natureza vigia. [...] Uma vez que o instinto não existe a não ser que no estado de traço ou de virtualidade, uma vez que ele não é forte o suficiente para provocar atos ou para os impedir, ele deverá suscitar uma percepção ilusória ou, pelo menos, uma contrapartida de lembrança bastante precisa, bastante tocante, para que a inteligência se determine por ela. *Considerada desse ponto de vista, a religião é então uma reação defensiva da natureza contra o poder dissolvente da inteligência.* (BERGSON, 2012b, p. 126-127)

A forma específica de fabulação que é o contraponto, isto é, que faz frente à inteligência, encontra-se na religião. O sentimento religioso apresenta-se como elemento essencial de proteção da vida contra a tendência desagregadora da inteligência. E esse sentimento tem por característica a capacidade de fazer uso da imaginação criadora de forma a gerar, via associação de imagens - que envolve também a associação de afetos, a imagem ideal de irmandade, de coesão entre indivíduos. Isso lhes confere o sentimento de unidade, formando uma sociedade unida, pelo menos, pelo sentimento de pertencimento a um mesmo campo existencial em relação à vida. Pela religião, os indivíduos unem-se pelo pensamento e pela crença de que pertencem e compartilham o mesmo princípio e o mesmo fim que norteiam a vida de cada um. Então, somente um sentimento e, ao mesmo tempo, um pensamento dessa ordem têm o poder de suscitar o sentimento de simpatia, a necessidade da vida em grupo e de fazer frente aos riscos do desenvolvimento das tendências desagregadoras da inteligência.

O princípio de unidade que exerce a função fabuladora e também seu poder de criação de ficções têm muito a nos informar no que concerne à estética. Pois, como veremos, no capítulo seguinte, o sentimento estético é a afecção que move a imaginação criadora, sem qualquer limite. Ele exterioriza-se sob a forma de criação artística que apresenta o poder de suscitar o mesmo tipo de sentimento entre diversos indivíduos. O próprio sentimento estético confere ao indivíduo que o sente a impressão da verdade ficcional encontrada na fabulação. As atividades mentais que envolvem a imaginação criadora tanto do artista quanto do espectador da obra de arte constituem pensamentos cujos critérios de verdade encerram-se em

si mesmos. A religiosidade apresentada por Bergson como contraponto das atitudes desvairadas da inteligência apresenta-se de forma análoga na consciência estética. Se a função fabuladora é capaz de criar a ficção que invade a percepção do real a ponto de substituí-la, o mesmo podemos afirmar do sentimento estético que move a mesma capacidade da imaginação criadora que gera a fabulação. Pois, a estética assenta-se em ficções, isto é, em elaborações de imagens e afecções, sem limites. Pela estética, tal qual pela fabulação, criamos objetos e situações que estão acima dos limites da inteligência. Uma poesia, um romance, um drama, uma apresentação teatral ou um filme bem estruturados, em termos estéticos, são capazes de nos levar a viver uma realidade virtual como se fosse a realidade efetiva. Neste sentido, a arte possui o poder de nos conduzir a fabulações momentâneas tão reais quanto as fabulações que criamos diante da vida. É neste sentido que expressamos o poder ficcional da estética, como um sentimento que invade a consciência por meio da sugestão do belo como veremos, em seguida.

11 PERCEPÇÃO ESTÉTICA

Neste capítulo e no seguinte, tratamos da etapa da criação artística. Criação esta que está associada ao sentimento estético e à capacidade humana de concretizar, isto é, de efetivar no campo da realidade aquilo que se encontra como esboço de ação, na imaginação. A percepção estética deverá ser tratada à luz da afecção específica denominada sentimento estético. Mostraremos que esta modalidade de percepção está baseada na consciência do belo. Devemos evidenciar que esta modalidade de percepção se mostra, tanto no campo da apreensão estética do objeto percebido, quanto no ato criativo que se objetiva em obras de arte.

Para isso, devemos tomar a temática da estética a partir de seu surgimento no contexto das diversas ações humanas. Situar este sentimento e essa percepção em vista do amplo leque das atividades humanas torna-se necessário para que possamos delinear nosso campo de pesquisa. Com isso, visamos a esclarecer alguns termos que, por serem indevidamente interpretados, conduzem à incompreensão e a desvalorização da estética e da arte. Falamos do termo inutilidade e do supérfluo. São termos que mais atrapalham do que ajudam quanto à valorização da estética como campo de ampla influência sobre a vida humana.

Ao tratarmos da apreensão estética e da atividade criativa em relação ao fazer artístico, estamos efetuando o fechamento do esquema representativo da atividade perceptiva: esta inicia-se, como vimos, na assimilação de impressões, sejam sensoriais ou sejam internas, e termina com uma ação, uma promessa de ação ou fica restrita à manifestação puramente afetiva. Portanto, tomamos aqui uma visão globalizante que visa à compreensão da consciência estética que reveste o processo perceptivo. Para isso, os conceitos de afecção, emoção, associação de ideias, imaginação e criatividade, vistos ao longo das páginas anteriores, deverão adquirir realce e conexão, dentro do contexto da percepção que almejamos desenvolver, neste espaço.

11.1 Consciência estética

Seguindo a linha de pensamento de Ribot e a da filosofia consagrada à estética e à arte, a consciência estética surge como uma espécie de sentimento que experimentamos durante as percepções externa e interna. É um sentimento que em nada difere das afecções psíquicas denominadas emoções em geral. Dentre as diversas afecções, o sentimento estético

afasta-se daqueles sentimentos que participam das atividades consideradas vitais e que visam, portanto, a um objetivo prático e útil para a vida. Por isso,

A emoção estética, sabe-se, difere das outras no sentido de que aquilo que ela produz tem por objetivo não o cumprimento de uma função vital ou social, mas o próprio prazer de a exercer. Quanto mais uma tendência esteja ligada diretamente à vida, mais ela é necessária, exigente e séria; e menos ela presta à emoção estética aquele pouco a mais que poderia lhe ser destinado. Contudo, exagera-se sua inutilidade que nada mais é que relativa; pois ela serve, em alguma medida, à conservação do indivíduo e da espécie, sendo, sobretudo, um fator social; na verdade, acidental e de segunda ordem, [...] (RIBOT, 1930, p. 330)

Verificamos que a emoção estética é uma afecção como outra qualquer, mas ela não é dedicada às atividades que visam ao atendimento das necessidades essenciais à vida. Contudo, ela é uma forma de afecção, que embora não vise à utilidade, exerce uma função específica. Essa função encontra-se explicitada, na citação acima, como a função cujo valor se encontra no “próprio prazer de a exercer”, isto é, ela encontra sentido em si mesma. Entretanto, se ela não está relacionada às necessidades vitais, isso não significa que ela não possua valor no contexto da vida humana. Como citado acima: “ela serve, em alguma medida, à conservação do indivíduo e da espécie, sendo, sobretudo, um fator social”. Pois, a emoção estética e sua materialização, que se verifica na produção e na criação artística, fazem parte da essência humana desde os primeiros registros da pré-história e da história humana. Neste sentido, não concebemos o homem sem o “dom” estético-artístico. Por isso, adotamos o posicionamento de Ribot no qual ele afirma que a inutilidade da arte é “relativa” (ver citação acima). Por inutilidade, contudo não deve ser entendido o caráter de algo ser desprovido de valor. Significa simplesmente que a ação ou o objeto não preenchem uma necessidade determinada por uma carência vital. Entendemos, também, que sua classificação da emoção estética como afeto de segunda ordem, não deva ser entendida como hierarquia entre as emoções, mas como expressão de que a emoção estética é de natureza diferente das emoções relacionadas às necessidades vitais prementes. Apesar das diferenças de natureza entre os diversos campos de afecção psíquica, todos estão, de algum modo relacionados à vida. Neste sentido, a estética não é algo criado pelo homem, não é um hábito contraído: ela surge no ser humano como uma propriedade integrante do seu ser. Ela aflora ou evidencia-se como uma espécie de faculdade e de funcionalidade, que segundo alguns autores têm origem no jogo, da seguinte forma:

Sobre a origem da emoção estética, por conseguinte, sobre a marca que lhe é própria entre todas as emoções, existe um acordo bem raro entre os autores, seja qual for a escola filosófica a que eles pertencem: sua origem encontra-se no supérfluo da vida,

em uma atividade de luxo; ela é uma forma de jogo⁶⁶. Entende-se que Schiller nos deixou a primeira fórmula: “A arte suprema é aquela em que o jogo se apresenta em seu mais alto grau, no qual nos pomos a jogar, por assim dizer, com o fundo de nosso ser. Tal é a poesia e, sobretudo, a poesia dramática [...] Igualmente ocorre entre os deuses do Olimpo, que por estarem livres de todas as necessidades, ignoravam o trabalho e o dever, que são limitações do ser, e ocupavam-se em tomar a forma humana para brincar com as paixões humanas. Assim, no drama, encenamos os feitos, os atentados, as virtudes e os vícios que não são os nossos.” Kant associou o belo ao jogo livre da inteligência e da imaginação e seus discípulos contemporâneos seguem-no neste ponto. Schopenhauer disse a mesma coisa em outros termos: “A arte é uma libertação instantânea.” Enfim, Herbert Spencer desenvolveu essa tese do ponto de vista experimental, associando-a às condições biológicas. (RIBOT, 1930, p. 330-331)

Encontramos a presença do sentimento estético no exercício de nossas capacidades físicas e mentais sem o compromisso imposto pela pressão psicológica das necessidades imediatas demandadas pela vida. Sem este comprometimento, nossas ações decorrem das atividades mentais inteligentes e imaginativas que fluem livres das exigências e limitações colocadas pelo critério da utilidade. Os exemplos, citados acima, ilustram muito bem este aspecto. Os deuses do Olimpo não possuíam as necessidades vitais dos homens e, por isso, não se dedicavam às atividades voltadas para a sobrevivência. Suas ações eram totalmente livres. Por isso, ocupavam-se em pregar peça nos seres humanos, tomando-lhes a forma e provocando-lhes intrigas. Fica evidente que as ações dos deuses do Olimpo não passavam de brincadeiras sob a perspectiva deles. Seus atos eram desinteressados. Efetuá-los ou não era uma questão de capricho divino. Em certo sentido, os homens assemelham-se a esses deuses. Essa semelhança aflora em sua faculdade de imaginar. Embora boa parte de nossas atividades sejam voltadas para a sobrevivência, somos dotados de disposições que nos levam ao exercício de atividades que vão além da satisfação das necessidades essenciais da vida. Por isso, brincamos, jogamos e encenamos. Somos capazes, tal qual os deuses do Olimpo, de assumir papéis que não são os nossos, por mero prazer e diversão. E essa capacidade de agir de forma desinteressada, isto é, não atrelada às carências vitais, adquiriu no homem a forma de um dom que se evidencia na sensibilidade estética e na sua capacidade de criar obras de arte. A brincadeira divina pela qual os deuses do Olimpo tomam a forma humana ocorre, portanto, analogamente em nossas encenações teatrais. Assim como os deuses são capazes de agir de forma desinteressada, o homem também o é capaz e quando ele age dessa forma ele está agindo artisticamente. Não somente brincamos de desempenhar personagens, mas damos a este tipo de ação um tom mais organizado que envolve não somente o indivíduo que brinca,

⁶⁶ Nota: sobre a tradução da palavra *jeu* e do seu verbo equivalente *jouer*, optamos em traduzi-los por *jogo*, *brincadeira* ou *encenação* (e *jogar*, *brincar* e *encenar*) conforme o contexto. Isso se deve ao fato de que, na língua portuguesa falada no Brasil, encontramos essas variantes que mais claramente expressam os sentidos de sua aplicação na língua francesa.

mas também a coletividade humana. Esse fazer desinteressado que envolve o indivíduo enquanto criador e a coletividade humana já representa um campo distinto de todas as demais atividades humanas: a arte. Daí decorrem modos diferenciados de perceber, de sentir e de tomada de consciência. Algo novo surgiu e foi capaz de despertar a atenção e o sentimento do homem. Falamos de uma novidade que atrai, que hipnotiza e que desperta emoções e paixões. É o efeito artístico que embala por algum atrativo a que designamos pelo termo sentimento estético. Na citação acima, encontramos uma referência a Kant que está em consonância com nossa linha de pensamento. Ela é ilustrada na afirmação de que a estética está relacionada à associação do “belo ao jogo livre da inteligência e da imaginação”. Ao lado disso, a referência a Schopenhauer mostra-nos, semelhantemente à asserção kantiana, o caráter de liberdade envolvendo a faculdade estética. A consideração apresentada em relação a Herbert Spencer, adquire importância para nosso estudo pela remissão estabelecida da emoção estética às “condições biológicas”. Pois, entendemos que a emoção estética, por ser uma afecção como outras quaisquer, exerce as mesmas funcionalidades sobre a consciência e sobre o processo perceptivo. A estética, sob esta perspectiva, assume um papel de igual importância orgânica e psíquica sobre o indivíduo que aquelas exercidas pelas demais afecções. Em outros termos, a afecção estética que motiva o homem a sentir e a agir não é diferente potencialmente das demais afecções psíquicas. Se há diferença a ser considerada, ela não se encontra no aspecto emocional, mas nos limites encontrados na efetivação concreta do ato criativo. A estética coloca-se como o campo da livre associação de ideias e que tem, em relação à ação, a pretensão de produzir ações igualmente livres. Há suposições que indicam que seu surgimento remonta às atividades aparentemente desinteressadas em que os mamíferos superiores “treinam” ou experimentam suas faculdades físicas e psíquicas. Referimo-nos às brincadeiras, em geral, nas quais encontramos o prelúdio dos comportamentos instintivos nos animais e o desenvolvimento das capacidades psicomotoras do homem, assim como as primeiras evidências do comportamento criativo. O trecho abaixo ilustra bem este entendimento:

A atividade de nossas faculdades psíquicas e mentais relacionam-se a fins próximos: a conservação do indivíduo e sua adaptação ao meio. A atividade secundária é seu fim em si mesma e ela aparece bastante tarde no reino zoológico. Os animais inferiores encontram-se fechados em um círculo estreito: nutrir-se, defender-se, dormir e propagar sua espécie. Mais acima, aparece “uma atividade sem fim orgânico, sem emprego”: e ainda mais alto, aparece o verdadeiro jogo: os cães simulam a caça e os combates, os gatos correm atrás de uma bola que pegam, lançam, pegam de novo, e a persegue aos saltos como se perseguissem uma presa, etc. Quanto às crianças, sabe-se a importância capital da brincadeira e que ela difere segundo o sexo, o caráter e a idade: há uma marca individual e ali encontramos frequentemente uma criação. (RIBOT, 1930, p. 331)

Entre os felinos e caninos são frequentes as brincadeiras. Elas aparecem com maior visibilidade entre os filhotes. Esta constatação pode ser feita com facilidade se observarmos os comportamentos dos cães e gatos de estimação. Quando voltamos nosso olhar para os seres humanos, encontramos o mesmo fenômeno. As crianças brincam. Consideramos este comportamento normal. Mas, muitas vezes não temos noção de que as brincadeiras de criança sejam formas de exercitar tanto o corpo quanto a mente. Para elas, brincar assume a importância de tomar conhecimento de suas potencialidades e ao mesmo tempo de dominar seu espaço físico. Nesse sentido, as brincadeiras propiciam a chance, ao mesmo tempo, do aprendizado sobre si e sobre seu ambiente e das limitações e liberdades de suas capacidades de agir e de criar. E, é nesse conjunto de ações, que envolve a psicomotricidade e o desenvolvimento das atividades mentais atinentes aos pensamentos, às emoções e à criatividade, que acreditamos surgir o sentimento estético, tal qual as demais afecções emotivas. Em vista disso,

Consideremos agora a classe das criações estéticas. Segundo a teoria geralmente aceita e que é por demais conhecida para que eu me detenha em expô-la, a arte tem sua fonte em uma atividade supérflua, de luxo e inútil à conservação do indivíduo. Ela manifesta-se inicialmente sob a forma de jogo. Posteriormente, o jogo, por transformações e por complicações torna-se a arte primitiva que é ao mesmo tempo dança, música e poesia. Todas estreitamente unidas em um todo de aparência indissolúvel. Por mais que a teoria da inutilidade da arte tenha incorrido em fortes críticas, nós a aceitaremos momentaneamente. Salvo o caráter verdadeiro ou falso da inutilidade, o mecanismo psicológico permanece o mesmo que aqueles dos casos precedentes. Diremos somente que em vez de uma necessidade vital, é uma necessidade de luxo que age, mas não age a não ser que seja no homem. (RIBOT, 1921, p. 39)

As atividades pelas quais o homem exercita suas capacidades corporais e mentais não têm limites, na fase inicial da vida. Suas ações são indiferenciadas e movidas sem objetivo definido. É durante esse estágio da vida que encontramos a ação humana em sua total liberdade. A inexistência da experiência de vida confere ao indivíduo o poder de agir sem os condicionamentos e amarras dos hábitos contraídos, tanto em relação à motricidade, quanto à maneira de pensar. Suas ações lhe conferem prazer apenas pelo fato de serem executadas. Dentre elas, algumas vêm ser descobertas como sendo úteis às necessidades de sobrevivência, enquanto outras não. Mas, o fato de algumas ações não preencherem uma necessidade vital, não é suficiente para que elas sejam descartadas do conjunto de ações desempenhadas. Pois elas preenchem um espaço mais amplo da relação do homem com o mundo. E essa relação não se restringe pelo critério das carências da vida. O ato de conhecer e de dominar o mundo requer algo bem superior à submissão humana ao seu aprendizado empírico. Entendemos que a visão utilitária das coisas nos confina em um ciclo repetitivo de comportamentos. A saída

desse ciclo encontra-se na nossa capacidade criativa. Essa capacidade impulsiona-nos para atuar em campos diversos, indiferentemente aos critérios da utilidade e da não utilidade de nossos atos e dos objetos que buscamos elaborar. Portanto, a criatividade faz parte da essência humana e isso evidencia-se por tudo quanto o homem vem demonstrando em seu comportamento que inegavelmente transcende a natureza. Pois, para sobreviver e viver, ele cria seu mundo cultural. Em vista disso,

O trabalho da imaginação de onde saem os mitos, as concepções religiosas e os primeiros ensaios de explicação científica podem parecer, à primeira vista, desinteressados e estranhos à prática. É um erro. O homem diante das forças superiores da natureza, cujos mistérios não consegue desvendar, tem necessidade de agir sobre ela. Ele tenta conciliar-se com ela e mesmo em relação a ela sujeitar-se por ritos e procedimentos mágicos. Sua curiosidade não é teórica. Ele não visa ao saber pelo saber, mas agir sobre o mundo exterior e dele se beneficiar. Às numerosas questões que a necessidade lhe impõe, somente sua imaginação responde porque sua razão é vacilante e sua cultura científica é nula. Aqui, então, a invenção resulta ainda das necessidades urgentes. (RIBOT, 1921, p. 38)

Observa-se que o ato criativo que enseja a imaginação, da qual interpretamos a natureza, da qual surgem as crenças religiosas e as explicações pré-científicas da realidade, são motivados por uma mesma disposição interior. Esta disposição criativa move o homem para além dos limites da necessidade. Dentre as atividades que estão para além das necessidades prementes da vida, encontramos a criação artística. Os atos criativos não voltados para a utilidade possuem suas devidas importâncias no conjunto das funcionalidades do corpo e da mente humana. Veremos, mais adiante, que as atividades supérfluas a que denominamos por jogo, de forma genérica, são a fonte da qual o sentimento estético e a produção artística surgem. Por isso, adotamos o posicionamento de Ribot sobre esse assunto, pelo qual ele nos apresenta o seguinte entendimento:

Contudo, o jogo é um gênero do qual a atividade estética nada mais é que uma espécie; e na determinação dos caracteres próprios à esta espécie, os autores são bastante vagos. O mais preciso, Grant Allen, em sua *Psicologia Estética*, ensaiou dar uma resposta. Para ele, o jogo seria o exercício desinteressado das funções ativas (a corrida, a caça, etc.); a arte estaria ligada às funções receptivas (contemplação de um quadro ou de um monumento, leitura de uma poesia, audição musical). Está nítida a ideia, mas ela é totalmente inaceitável; pois, está claro que a emoção estética exige uma atividade do espírito do espectador, sem falar do criador. (RIBOT, 1930, p. 332)

Que o jogo seja “o exercício desinteressado das funções ativas”, estamos totalmente de acordo. Entretanto, não concordamos, tal qual Ribot que “a arte estaria ligada às funções receptivas (contemplação de um quadro ou de um monumento, leitura de uma poesia, audição musical)”. Pois, se levarmos em conta que a percepção artística somente é possível pelo afeto estético, que é um sentimento, somos levados a afirmar que perceber uma obra de arte é muito mais que simplesmente contemplar uma peça artística. Pois, no momento em que a percepção

é iminentemente emotiva, ela preenche uma função psíquica que ultrapassa a mera função receptiva que é uma das etapas da percepção. Portanto, o próprio ato mental pelo qual tomamos consciência de que somos movidos pelo sentimento estético implica que não somente recebemos a impressão sensorial do objeto, mas que também fomos tocados afetivamente. E todo afeto emotivo promove ações, mesmo que estas sejam as alterações orgânicas motivadas ou despertadas pelo sentimento estético correspondente. Neste sentido, estamos de acordo com Ribot, quando ele recusa a asserção de Grant Allen pela qual “a arte estaria ligada às funções receptoras (contemplação de um quadro ou de um monumento, leitura de uma poesia, audição musical).” Subscrevemos a asserção pela qual Ribot afirma que “está claro que a emoção estética exige uma atividade do espírito do espectador, sem falar do criador.”

A estética, a nosso ver, desde sua origem que se encontra na associação de ideias, é fruto das funções psíquicas que estão em plena atividade na mente daquele que cria e daquele que observa a arte. O espectador é ativo, tendo em vista o caráter emotivo que envolve a percepção estética. Por surgir na forma de sentimento, a emoção estética insere-se na percepção de forma a condicionar as respostas orgânica e mental do indivíduo. Portanto, desde o princípio, a estética já aparece como elemento ativo que poderá vir a ser expresso em alguma forma de afeto ou de criação artística. Por isso, a estética faz parte do campo da criatividade geral, independentemente da consideração sobre quem é o artista ou o espectador. E, mais uma vez, repetimos que o ato criativo surge da associação livre de ideias e que o que diferencia a criação artística das demais modalidades de criação é que no campo estético não encontramos as barreiras impostas pelas necessidades vitais. Contudo, fazemos a ressalva de que nem toda criação livre e desinteressada é necessariamente estética. Como exemplo, as brincadeiras, os jogos e as diversas atividades totalmente desarrazoadas que executamos, embora sem interesse útil ou prático, não são estéticos. Supérfluas ou não-supérfluas as atividades de cunho propriamente criativas têm por base a imaginação criadora, pois:

[...] a imaginação criadora tem por fim, algumas vezes, a utilidade prática. Ela não difere das outras formas de jogo a não ser pelos materiais empregados e pela direção seguida. Pode-se dizer com brevidade: é o jogo da imaginação criadora sob sua forma desinteressada. (RIBOT, 1930, p. 333)

O que se evidencia, do que foi exposto acima, é que dispomos da faculdade criativa por meio da imaginação criadora. Faculdade que nos permite criar em todos os campos de atividade. Assim, somos capazes de criar com fins de satisfazer as necessidades práticas e igualmente, para atender ao apelo indistinto de criar sem alguma demanda específica, isto é,

sem interesse. Neste contexto, a estética insere-se como criatividade de caráter totalmente livre de qualquer determinação provinda dos apelos das necessidades básicas. Seu aspecto psíquico é traduzido pelo “jogo da imaginação criadora sob sua forma desinteressada” (citado acima). Ela não somente encontra-se livre das amarras impostas por necessidades vitais, mas também não está submissa às regras culturais que se apresentam sob a forma de preceitos religiosos, morais, políticos e científicos. As associações de ideias ou imagens podem efetuar-se segundo nossa deliberação, assim como podem ocorrer de forma espontânea e inconsciente. O termo *desinteresse* aplicado, portanto, à criação estética em nosso contexto, refere-se ao descompromisso que ela apresenta em relação a qualquer forma de cerceamento ou limitação das combinações que a mente pode construir com as imagens e seus afetos concomitantes. Por isso, devemos ter em vista sempre que os termos *supérfluo*, *desinteresse* e *inutilidade* com os quais nos referimos à estética e à arte são desprovidos de qualquer valor pejorativo. São termos técnicos que denotam a total liberdade de ação que se verifica nesse campo da ação humana. Mas, qualquer que seja o ato criativo, ele surge de uma motivação que encontra sua fonte no próprio impulso primordial da vida que impulsiona o homem a explorar e a dominar o mundo real. A criatividade apresenta-se para o homem como uma capacidade que lhe oferece opções diversas de soluções diante das dificuldades enfrentadas. E, dentro dessa faculdade geral de criação que tem a imaginação como um de seus representantes, encontramos a criação estética que embora não pertença ao campo das necessidades práticas, surge com a mesma potencialidade daquelas. Esta é uma possível razão pela qual pode-se responder o porquê da perseverança da arte no conjunto dos fazeres humanos, apesar de sua *inutilidade*. Este é um pensamento de Ribot pelo qual nos orientamos, nesta pesquisa. Ele introduziu esse assunto da seguinte forma:

Quando se diz que as imagens, sua associação e sua dissociação, a reflexão e a emoção são os elementos constituintes da imaginação criadora, acontece que se esquece de um fator irreduzível, o principal, o *proprium quid* dessa operação do espírito, aquele que dá o impulso inicial, que é a causa do trabalho criador e que o unifica. Esse *x* que, por falta de um termo melhor, pode ser denominado espontaneidade, é da natureza dos instintos. É uma *necessidade* de criar, equivalente na ordem intelectual ao que se verifica na necessidade de reprodução na ordem fisiológica. Ela se manifesta primeiramente e modestamente nas invenções das brincadeiras de criança; mais tarde e com brilho, na eclosão dos mitos, essa obra coletiva e anônima da sociedade primitiva; mais tarde ainda, na arte propriamente dita: permanecendo sempre a necessidade de sobrepor ao mundo dos sentidos um mundo criado pelo homem no qual ele acredita, por um momento, ao menos. (RIBOT, 1930, p. 333)

Neste trecho, a criatividade é apresentada como um impulso interior que move o indivíduo para a ação. O impulso criativo mostra-se com a mesma força imperativa que o elã vital. Este último, como vimos antes, é a força estruturante e motivadora para a ação: o ser

vivo apresenta carência de matéria e energia, estando, portanto, em necessidade. A necessidade vital é a força interior pela qual o indivíduo é impulsionado para a ação. Dentre os impulsos para a ação encontramos a criatividade. Ela surge com o mesmo poder motivador que os impulsos voltados para as necessidades vitais. O que está sendo dito é que a criatividade é um impulso com poder idêntico à fome, à sede e às demais necessidades vitais. Ela surge como aquele *x*, apontado na citação acima, que representa algo, da ordem da necessidade, que traz as marcas da espontaneidade e do impulso instintivo. Nesse sentido, podemos nos expressar em termos de desejo de criar, da mesma forma que nos referimos aos desejos básicos da vida relacionados à sobrevivência. Desejamos criar, assim como desejamos comer ou beber. São desejos e que, exatamente por serem desejos, estão atrelados à vida. Em decorrência disso, a criatividade assume papel de importância vital para o ser humano. E essa relação entre a criatividade e a vida encontra sua razão de ser em vista do fato de o homem, enquanto espécie, ser desprovido daqueles instintos vitais que orientam os demais animais. A criatividade é a alternativa natural de que o homem foi provido, dentro da cadeia evolutiva da vida. Seu modo de agir precisa ser construído em consonância com os tipos de dificuldades que enfrenta. Ele não nasce predisposto ou já ajustado para viver em um ambiente específico. Em vista disso, a criatividade, que lhe é inerente, adquire caráter vital. Ela decorre da capacidade humana de efetuar elaborações mentais mais elevadas. Estas últimas são exercidas pela faculdade da inteligência e da imaginação. Já vimos nos capítulos anteriores, a importância da inteligência como faculdade que nos permite elaborar relações com as informações originadas da realidade. A inteligência é um dos fatores da criatividade humana. As duas faculdades, a inteligência e a imaginação, nos fornecem a potencialidade de criação sem limites. Mas, a inteligência desenvolve seus atos criativos segundo regras que ela impõe a si mesma. As dissociações e associações de imagens produzidas pela inteligência obedecem a critérios de racionalidade, de inferências, de coerências e fatores relacionais precisos. Diferentemente, a criatividade promovida pela imaginação criadora não se impõe critérios. A imaginação é livre de todas e quaisquer determinações. Portanto, as associações e dissociações efetuadas pela imaginação criadora são por essência ilimitadas. Em relação a elas podemos, sem constrangimentos denomina-las irracionais, incoerentes, incompreensíveis, se nosso ponto de vista ou nossa referência interpretativa encontra-se sob paradigmas da inteligência.

Em certo sentido, a imaginação criadora precede a inteligência como faculdade que nos possibilita a interpretação da realidade. Fazemos esta afirmação em vista do que o desenvolvimento cultural tem demonstrado ao longo da história da humanidade. Pois, como

vimos na citação acima, a criatividade surge de “uma *necessidade* de criar, equivalente na ordem intelectual ao que se verifica na necessidade de reprodução na ordem fisiológica.” e que “Ela se manifesta primeiramente e modestamente nas invenções das brincadeiras de criança; mais tarde e com brilho, na eclosão dos mitos, essa obra coletiva e anônima da sociedade primitiva”. Portanto, independentemente de termos assumido qualquer compromisso com as obrigações da sobrevivência, já criamos de forma espontânea e natural a partir de nossas brincadeiras de criança. Essa capacidade criativa vai se impondo gradualmente e assumindo campos cada vez mais extensos de nossas relações com a vida. Essa evolução de nossa capacidade criativa, impulsionada pela necessidade de criar, atinge o nível da criação artística. É o momento do desenvolvimento da criação no qual o ato criativo alcança o status de independência em relação às necessidades vitais. Mas essa independência não lhe retira o ânimo primordial, de forma que a criatividade promovida pela imaginação criadora, em relação as artes, mantém a mesma força motivacional que aquela verificada pelas necessidades básicas da vida.

Pela criatividade, o ser humano cria, mesmo “permanecendo sempre a necessidade de sobrepor ao mundo dos sentidos um mundo criado pelo homem”, como citado acima. Sua criatividade expande-se em todos os sentidos da ciência, da moral, da religião e, sobretudo, e sem restrições, nas artes.

A criatividade posta como um ato espontâneo e aparentado ao instinto nos foi apresentada por Ribot como uma necessidade premente que nos impulsiona a gerar o novo seja ele voltado para a arte ou não. Na verdade, falar em instinto criativo coloca-nos em um certo embaraço que precisa ser melhor explicado. Sem isso, nosso posicionamento de discriminação entre comportamento instintivo e comportamento inteligente perde sua razão de ser.

A analogia entre criatividade estética e o instinto é apresentada nos seguintes termos:

Pode parecer errôneo de aproximar o instinto que é fixidez da atividade estética que se apresenta como liberdade absoluta. Destacamos que essa afirmação não trata de seu desenrolar, mas de sua origem e que sobre este ponto eles coincidem. A atividade criadora verdadeira é inata como o instinto o é, devendo ser traduzida por sua precocidade. Isso é provado por fatos sem número. Há um momento em que sua fúria é lançada e a experiência não lhe influencia. Ela tem sua necessidade e sua fatalidade. O criador tem sua tarefa a cumprir; mesmo quando ele possui alguma flexibilidade, ele permanece prisioneiro do seu jeito e de sua marca [obs. Do jeito e da marca do impulso criativo]. Se ele abandona esse impulso, ele aborta ou torna-se um mal imitador. Ela tem sua impessoalidade: a criação não é fruto da vontade, mas desse impulso inconsciente que denominamos inspiração. Parece ao criador que um outro age nele, sobre ele e sobrepõe-se à sua personalidade e faz dela nada mais que sua voz. (RIBOT, 1930, p. 333-334)

Observa-se que a comparação do impulso criativo com determinações instintivas é uma forma de analogia pela qual se considera, única e somente, o fato de que ambos os impulsos para a ação surgem de uma origem comum: são inatos. Os instintos são disposições para agir que condicionam os animais para padrões de comportamentos rigidamente bem determinados e iguais para todos os indivíduos da mesma espécie. Eles são a mola propulsora, coordenadora e orientadora de cada ação desempenhada pelo animal. Diferentemente, a criatividade humana, embora seja um impulso para a ação, não se apresenta como um padrão de comportamento dirigido para um gênero de tarefa bem definido e verificável, segundo uma mesma especificidade, em todos os indivíduos da mesma espécie. Nos seres humanos a criatividade varia de indivíduo para indivíduo e, também, em um mesmo indivíduo ela pode manifestar-se de formas diferentes e em ocasiões diferentes. Se falamos, portanto, em instinto criativo, estamos nos referindo a uma potência interior que nos leva a agir como se fôssemos motivados por uma necessidade. Devemos observar, na citação, a referência que o autor faz à despersonalização do artista durante o ato criativo. O exemplo apresentado corresponde à prevalência de um dos fatores que interferem na imaginação: o fator inconsciente, do qual a inspiração é um de seus representantes. Esclarecemos este ponto tendo em vista os três fatores intervenientes na imaginação: o intelectual, o emocional e o inconsciente, que detalhamos no capítulo anterior. Ao lado disso há de se convir que somos dotados da capacidade de criar deliberadamente, em todos os campos, dentre os quais o campo estético. A inspiração é por excelência a modalidade criativa de traços totalmente inconscientes. É notória nossa faculdade de efetuar inconscientemente arranjos ou combinações de ideias. Mas, criamos também de forma deliberada. Ensaio e erro é um dos procedimentos pelos quais exercitamos nossa capacidade criativa. Neste sentido, adotamos a postura de que a criação artística não é submissa integralmente às associações de ideias que ocorrem espontaneamente. Adicionamos a isso o fato de que nem toda arte que seja fruto de inspiração tem garantia de ser bem-sucedida. Há inspiração artística cuja concretização é um fracasso total. Referimo-nos às pretensas obras de arte inspiradas que não são capazes de despertar o sentimento estético dos espectadores.

Dentre os comportamentos humanos, havíamos feito referência às modalidades dos que são movidos por determinações inteligentes e por determinações instintivas. Esta classificação teve por base a distinção entre animais detentores de instintos e os seres humanos detentores de inteligência. Sabemos que os comportamentos podem, sem dificuldades, ser agrupados por diferentes critérios classificatórios. A criatividade humana oferece-se como um fator que nos permite estabelecer mais uma classe de comportamento: o

criativo. O comportamento criativo torna-se indicativo das ações que não se enquadram nem entre as instintivas, nem entre as inteligentes. É um comportamento que se mostra caracterizado pela inovação e pela imprevisibilidade. E aqui devemos fazer um alerta sobre a criatividade que advém da inteligência. Quando nos referimos à inteligência como uma faculdade que cria por meio de seu poder relacional, estamos apontando para as relações inéditas que são geradas pelo pensamento abstrato. Deixamos de fora da classificação de inteligência criativa, as repetições de comportamentos racionais que já se encontram configurados como hábitos contraídos ou adquiridos. Estes, exatamente por terem sido automatizados, tomam o aspecto da previsibilidade. Eles apresentam-se como modelos de comportamento que delineiam o caráter individual. Por esse traço, distinguimos um indivíduo de outro, podendo inclusive fazer suposições sobre suas possíveis reações diante de determinadas circunstâncias. Esta previsibilidade que encontramos em determinados comportamentos reiterados, sejam eles inteligíveis ou não, nos informam da individualidade constitutiva de cada ser; fato que reconhecemos no ser humano como traços de personalidade.

11.2 Interação estética: obra de arte e espectador

Sob o entendimento de que o espectador não é parte passiva na relação perceptiva diante de uma obra de arte, explicitamos como ocorre a interação entre artista, obra e espectador. Nossa compreensão é que o sentimento estético é uma forma de afecção que se encontra presente teoricamente, ou que é possível de ser encontrada, em todos os seres humanos. Essa universalidade presumível de sentimento coloca todos os indivíduos em condição de desenvolver reações simpáticas no que concerne à estética. O impulso criativo estético, que motiva o artista a criar, deve existir, em algum nível, naquele indivíduo que não cria, mas que tem a potencialidade de criar.

Seria conveniente mostrar que sob essa superabundância de força, essa atividade de luxo vagamente descrita, há alguma coisa de mais preciso: uma tendência a agir que utiliza esse supérfluo e o orienta em diversos sentidos; entre outros, no sentido da criação intelectual, tendo as imagens por material. – instinto criador que tem seu tipo no animismo primitivo, fonte comum dos mitos e das artes. Que não se objete que tudo isso não tenha haver a não ser com o criador e que somente com ele surja essa necessidade, essa tendência, essa disposição a agir que é a raiz da emoção estética. Quem quer que seja que a experimenta, em algum grau, de forma grosseira ou fina – espectador, ouvinte ou amador – deve refazer, na medida de suas forças, o trabalho do criador. Sem uma analogia de natureza com ele, tão fraca que seja, o espectador não sentirá nada; se faz necessário que ele viva sua vida e jogue seu jogo [obs.: viver a vida do artista e jogar o jogo do artista], incapaz de produzir por si próprio, mas capaz e forçado a lhe ser um eco. (RIBOT, 1930, p. 334-335)

Em certo sentido, o espectador de uma obra de arte coloca-se simpática e empaticamente na situação do criador. Ele maravilha-se com a beleza da obra artística ao mesmo tempo em que sua mente entra em atividade interrogativa. Como é possível ou como foi possível a realização de tal obra? Ao interrogar a beleza contemplada, ele simultaneamente coloca-se na situação do artista. Seu sentimento estético, ao ser despertado, aciona em sua mente as disposições criativas que originalmente moveram o artista a criar. Em suma, para que a arte tenha uma apreciação estética por parte do espectador, é necessário que ele seja sensibilizado de forma a ser afetado pelo sentimento estético, isto é, pelo sentimento do belo. Sem essa relação afetiva, a obra de arte não é assim reconhecida e se passa por um objeto qualquer. Portanto, consideramos que há uma interação tripla na estética que envolve o criador, a obra de arte e o espectador. Esses três elementos encontram-se associados pelo sentimento estético compartilhado por via da simpatia e da empatia.

11.3 Sintonia do espectador com a obra de arte

Além da simpatia que interliga os três elementos da estética, apresentamos o fator que denominamos sintonia. O espectador da arte não somente move-se ou é afetado pela simpatia, ele também tem sua consciência movida pelos atributos pelos quais a obra de arte lhe mostra. Em se tratando de artes relacionadas ao movimento, são o espaço e o tempo os fatores que estão na base do desenrolar da consciência perceptiva. A mente passa a ser movida pelo acompanhamento do desenrolar dos movimentos que lhe impressionam. Ela entra em sintonia no sentido de que entra no estado de “imitação”, perfazendo quase que simultaneamente e virtualmente os mesmos movimentos percebidos. Gestos artísticos, mímica e dança são movimentos que desenham curvas no espaço e suas minúcias ocorrem em tempos determinados; e mais que tudo, suas sequências adquirem graça quando aflora à mente do espectador o “domínio” da sequência espacial e temporal do que está sendo encenado.

Não é nada mais que, primeiramente, a percepção de uma certa comodidade, de uma certa facilidade nos movimentos exteriores. E como os movimentos fáceis são aqueles que se preparam uns aos outros, terminamos por encontrar uma comodidade superior nos movimentos que se fazem prever nas atitudes presentes ou que sejam indicadas e como se fossem previamente encenadas as atitudes seguintes.

Se os movimentos bruscos são desprovidos de graça, é porque cada um deles bastam a si mesmos e não anunciam os que vão se seguir. Se a graça prefere as curvas às linhas interrompidas, é porque a linha curva muda de direção a todo momento, mas cada direção nova encontra-se indicada naquela que a precedeu. A percepção de uma facilidade a se mover vem fundir-se aqui no prazer de parar de alguma forma a marcha do tempo e apreender o futuro no presente. (BERGSON, 2011, p. 9)

Estamos lidando com a percepção do movimento sob influência da consciência estética. Movimentos bruscos, no sentido de serem isolados ou não continuados, não são suficientes para que o sentimento estético seja despertado. Por isso, eles não dão margem a uma percepção continuada. Eles não oferecem sinais suficientes para que a mente forme um quadro ou esquema perceptivo. Contrariamente, os movimentos que se contextualizam, em uma continuidade e num ambiente com expressividade significativa ou passível de apreensão compreensiva, oferecem a oportunidade de acompanhamento. Daí, torna-se possível o engajamento da percepção consciente a partir da qual o sentimento estético pode surgir. É nessa ocorrência da adesão da mente aos movimentos que surge a formação da associação de ideias esquematizada conforme as imagens do movimento percebido. Formamos, via imaginação, sequências possíveis de imagens associadas que se vão inserindo na percepção e guiando a atenção. De mero assimilador de impressões, o espectador torna-se aquele que antevê os próximos passos. Sua percepção torna-se prazerosa e cada vez mais extasiante quanto mais ele se sente o dono e o controlador do acontecimento. É o jogo que compraz pelo exercício mental com que o indivíduo se abandona a si mesmo e é transportado para o mundo do artista. Ele entra em um estado mental pelo qual sua vivência virtualmente torna-se a experiência do artista que cria; a obra percebida torna-se a sua obra. Há uma espécie de simbiose, simpatia, empatia e, ao mesmo tempo sintonia de consciências entre o espectador e o artista: são fenômenos intermediados pela obra de arte. Se no exemplo acima nos referimos aos movimentos de gestos e dança, processo estético semelhante é verificado na audição da música. Formamos esquemas musicais por meio da imaginação que nos coloca em condição de acompanhar o desenrolar de uma canção por meio do ritmo e da harmonia. O exemplo abaixo ilustra a dinâmica pela qual a percepção consciente se move:

Como nós quase adivinhamos a atitude que ele vai tomar, de fato; a regularidade do ritmo estabelece entre ele e nós uma espécie de comunicação. Os retornos periódicos do compasso são como fios invisíveis por meio dos quais controlamos essa marionete imaginária. [...] Mesmo se ela [a música] para, por um instante, nossa mão impaciente não pode se impedir de se mover para lhe dar continuidade, com fim de a recolocar no seio desse movimento cujo ritmo dominou todo o nosso pensamento e toda a nossa vontade. (BERGSON, 2011, p. 9-10)

A percepção do ritmo nos oferece a sequência de elementos sonoros que se escalonam lado a lado, temporalmente, formando compassos. Estes, por sua vez, repetem-se de forma que nos tornamos capazes de criar um esquema temporal que dirige nossa atenção. Nesse momento, não apenas ouvimos a música, mas também nos tornamos coautores. Construimos virtualmente a estrutura musical e nos sentimos donos do ritmo e do compasso que ouvimos. Entramos em sintonia com a audição ao reproduzirmos, em nosso interior, a estrutura musical,

via imaginação. Essa imagem do som infiltra-se na percepção com todos os fatores da imaginação envolvidos (intelectual, emocional e inconsciente). Nosso corpo entra em sintonia a tal nível que apresentamos respostas psicomotoras. Em alguma parte de nosso corpo, podemos ver ou entrever algum movimento que repercute a movimentação rítmica que embala a canção. Tudo se passa de forma que a sintonia da consciência com as impressões percebidas converte-se em ressonância pela qual o sentimento estético amplia-se em intensidade. O estudo que efetuamos anteriormente sobre o nascimento das paixões⁶⁷ nos mostra que a abrangência de uma afecção, na verdade, decorre do espalhamento de um determinado sentimento predominante sobre a consciência. Devemos lembrar que este espalhamento nada mais é que a ativação de outras afecções que se mesclam, como secundárias, à emoção principal. A emoção estética ao intensificar-se, agrega a si os sentimentos concomitantes que são despertados desde o início do primeiro contato perceptivo com o belo. Sentimentos de alegria, tristeza, piedade, ódio e outros tantos são acionados em conformidade com o tipo de “provocação” efetuada pela obra de arte. O sentimento do belo desenvolve-se em uma dinâmica pelo qual ele se colore conforme as impressões recebidas e os sentimentos despertados ao longo da percepção. Não há etapas estanques. O sentimento é contínuo e fluído: é único e simples naquilo em que surge, sendo o que é a cada momento considerado de sua movimentação. Seja no acompanhamento dos movimentos da dança ou da harmonia e do ritmo de uma música, a percepção estética propicia as alterações de consciência que expressam a interação simpática e ressonante do indivíduo com a peça artística. Assim:

[...] as intensidades crescentes do sentimento estético resolvem-se em um tanto de sentimentos diversos dos quais cada um já é anunciado pelo precedente e torna-se visível para eclipsar-se em seguida definitivamente. Este é o progresso qualitativo que interpretamos nos sentidos de uma mudança de grandeza porque amamos as coisas simples e que nossa linguagem é mal feita para as sutilezas da análise psicológica. (BERGSON, 2011, p. 10)

Essa evolução da consciência estética é simples em sua ocorrência, mas a possibilidade de expressá-la por meio da linguagem verbal envolve dificuldades. O problema surge em vista da distinção entre o que é fluído e o que é fragmentado por natureza. As afecções em geral são fluídas: são da ordem da duração. A linguagem verbal é fragmentada: é da ordem da inteligência. Devido à diferença de natureza entre as palavras e os sentimentos, não é possível que se realize uma tradução adequada dos sentimentos por meio de elementos linguísticos. É neste sentido que entendemos o trecho no qual encontramos: “amamos as

⁶⁷ Cf. Alimentando uma paixão, tópico 9.1.2 desta tese.

coisas simples e que nossa linguagem é mal feita para as sutilezas da análise psicológica”. Esta dificuldade do uso das palavras para expressar sentimentos somente pode ser contornada por meio de artifícios linguísticos. É aí que surge a necessidade impositiva do uso da linguagem figurada. O artista que faz uso da linguagem como meio de comunicação artística deve obrigatoriamente ter a capacidade de dar os devidos tons sugestivos às palavras faladas ou escritas.

11.4 O poder sugestivo da arte

O sentimento estético surge da relação perceptiva. Ele é uma afecção no sentido de que é um movimento psíquico que decorre de alguma forma de impressão, seja ela de origem interna ou externa. No que se refere à percepção externa, a realidade apresenta-se aos nossos sentidos sob a forma de natureza ou de cultura. As excitações do mundo exterior, independentemente de serem naturais ou artificiais, são capazes em mesmo grau de nos despertar o sentimento do belo. É difícil estabelecer onde encontramos mais beleza quando, a rigor, o sentimento estético é de mesma natureza, seja quando estamos diante de uma beleza natural ou de uma obra de arte. A diferença que costumamos colocar entre o belo natural e o artificial encontra-se na indagação que fazemos sobre quem é o artista que criou a maravilha que impressiona nossos sentimentos (e também, nossos sentidos). Essa discussão foi posta por Bergson, nos seguintes termos:

Para compreender como o sentimento do belo comporta, ele mesmo, alguma gradação, faz-se necessário submetê-lo a uma análise minuciosa. Talvez valha à pena que experimentemos a defini-la sobretudo pelo que se considera as belezas da natureza como sendo anteriores as da arte: os procedimentos da arte não são mais que os meios pelos quais o artista exprime o belo; e a essência do belo permanece misteriosa. Mas pode-se perguntar se a natureza é bela por outros motivos que não o encontro feliz de certos procedimentos da arte e que, em certo sentido, a arte não seria anterior à natureza. Sem mesmo ir tão longe, parece mais conforme às regras de um método saudável de estudar primeiramente o belo nas obras de arte onde ela tenha sido produzida por um esforço consciente e de descer, em seguida, por transições sensíveis da arte à natureza, que é artista à sua maneira. (BERGSON, 2011, p. 10-11)

Sem entrar no mérito de como a beleza natural é criada, Bergson propõe-nos uma linha metodológica de estudo da estética, tomando como base de estudo a arte produzida pelo homem. E, em certos quesitos, ele indica-nos alguns pontos de comparação entre a arte natural e a arte humana que veremos no seguimento. Pois, o que está em discussão é o que podemos denominar de intencionalidade da criação artística. O artista cria com fins de externar seu sentimento estético. A concretização da arte atende aos apelos afetivos não

somente de seu criador, mas também dos potenciais espectadores. Sua criação está impregnada de seu ser e imbuída de um objeto bem claro que é a materialização de seus afetos, sob a forma artística. Por outro lado, sabemos que a natureza não tem os mesmos propósitos do homem. Por isso, se ela é capaz de criar seus elementos e eles nos despertam a consciência da beleza, isso se dá por motivos que certamente diferem daqueles que movem o homem.

[...] a gente se aperceberá que o objeto da arte é de fazer adormecer as forças ativas ou antes resistentes de nossa personalidade e de nos conduzir, assim, a um estado de docilidade no qual realizamos a ideia que nos sugere e com a qual simpatizamos pelo sentimento expresso. Nos procedimentos da arte, encontraremos sob uma forma atenuada, refinada e, de algum modo espiritualizada, os procedimentos pelos quais se chega ordinariamente ao estado de hipnose. – Assim, na música, o ritmo e o compasso suspendem a circulação normal de nossas sensações e de nossas ideias, fazendo oscilar nossa atenção entre dois pontos fixos que tomam domínio de nós com tal força que a imitação, mesmo discreta, de uma voz que geme, será suficiente para nos preencher de uma tristeza extrema. Se os sons musicais agem mais poderosamente sobre nós que os sons da natureza, é que a natureza se limita a exprimir os sentimentos, enquanto a música os sugere. (BERGSON, 2011, p. 11)

Encontramos, aqui, a distinção entre exprimir e sugerir sentimentos. A criação humana é apresentada como aquela que apresenta elementos relacionados à nossa capacidade de simpatia. Essa capacidade confere ao artista um poder de expressão que não encontramos na beleza natural. A criação humana decorre de um sentimento precisamente determinado do qual, teoricamente, todos os homens participam. O efeito da obra do artista encontra, por isso, as condições de ressonância que somente são possíveis mediante a sintonia de sentimentos. Esta sintonia somente ocorre mediante a relação simpática entre os indivíduos envolvidos. Nesse sentido, o artista não precisa reproduzir todas as condições emotivas que ele deseja despertar por meio de sua obra: basta que ele insinue, que ele sugira. Sua criação atua mais como um sinal ou símbolo que tem condição de ser ecoado como afeto integral nos indivíduos que entram em relação perceptiva com sua arte. Diferentemente, a beleza natural não atua de forma semelhante sobre nossas relações afetivas. A beleza natural expressa-se de forma direta; ela, por essência, não dispõe das condições e do poder de sugestão que motivam a criação do homem. Portanto, se a natureza nos sugere o belo é por procedimentos psicológicos gerados no próprio homem e por outros caminhos não movidos pela intencionalidade.

Na poesia e nas artes plásticas, são desenvolvidos os mesmos processos estéticos da sugestão. Tanto as palavras quanto às obras materiais são capazes de provocar sentimentos estéticos a partir da relação perceptiva na qual nossos afetos são movidos segundo uma

espécie de ressonância pela qual a consciência simpatiza com as impressões recebidas. Esse entendimento encontra-se ilustrado na descrição do poeta, abaixo:

O poeta é aquele cujos sentimentos desenvolvem-se em imagens e as próprias imagens, em palavras dóceis ao ritmo para serem traduzidas. Vendo passar diante de nossos olhos essas imagens, experimentamos, em nós o sentimento que era, por assim dizer, seu equivalente emocional; mas, essas imagens não se realizariam assim de maneira tão forte para nós sem os movimentos regulares do ritmo por meio do qual nossa alma acalentada e adormecida esquece de si como em um sonho, para ver pelos olhos do poeta. As artes plásticas obtêm um efeito do mesmo gênero pela fixidez que elas impõem de súbito à vida e cujo contágio físico se comunica com a atenção do espectador. Se as obras da estatuária antiga exprimem emoções leves que afloram apenas como um sopro, em compensação a pálida imobilidade da pedra dá ao sentimento expresso, ao movimento iniciado, um não se sabe que de definitivo e eterno, onde nossa vontade se perde. Encontraremos na arquitetura, no próprio seio dessa imobilidade arrebatadora, certos efeitos análogos aqueles do ritmo. (BERGSON, 2011, p. 11-12)

As palavras recitadas, segundo determinado ritmo, como ocorre nos poemas, apresentam a mesma potencialidade estética que o ritmo e o compasso desempenham na música. Elas suscitam imagens; e, junto com elas, emoções. Nesse momento de percepção emotiva, a consciência move-se segundo as imagens e emoções suscitadas pelo poema. A mente desloca-se do eu e concentra sua atenção na percepção do que é sugerido pelo que há de estético no poema que incita a evocação de imagens e emoções correlatas. Sem esses dois últimos elementos que, na verdade, são imagens-lembrança evocadas, nosso imaginário não teria condição de ser levado a inserir-se na percepção e produzir a conexão entre o espectador e a obra de arte. Como diz o autor, entramos em um estado mental no qual somos acalentados pelo ritmo da poesia. Essa forma de interação somente se efetiva mediante a sintonia de nossa mente com o movimento rítmico das palavras que se internalizam como imagens e sentimentos vivos e ativos na consciência do espectador. Ingressamos em um estado de consciência pelo qual passamos a sentir e a ver pelos olhos do artista.

No que concerne às artes plásticas, o processo sugestivo dinamiza-se pela evocação do sentimento de eternidade despertado. A sugestão decorre da evocação do que há de mais inteligível na imaginação. As imagens-lembrança evocadas são claras e bem definidas. A fixidez material com que lidamos nesse gênero de arte encontra repercussão nas mais estáveis imagens que nossa lembrança é capaz de evocar. A obra de arte, neste caso, tem seu atrativo por espelhar as mais precisas imagens que nossa imaginação é capaz de conceber. Esse espelhamento pode levar o espectador ao estado de êxtase ou de hipnose. É o estado mental em que o espectador se sente maravilhado. O que ele vê encontra eco em seu interior. Na verdade, o que ele vê é reflexo de sua própria interioridade sob a forma de imagens-lembranças criadas concomitantemente à percepção. A beleza sentida decorre da provocação

da sua interioridade. Um sentimento especial é despertado na percepção da beleza plástica: é o sentimento de eternidade. Ele decorre por dois fatores essenciais: a intuição perceptiva e o despertar de imagens estáveis inteligíveis. A própria percepção estética, por envolver predominantemente o sentimento, é de cunho intuitivo. Por essa característica, o envolvimento perceptivo é marcado pela intuição. A intuição é atemporal, por natureza. Adiciona-se a este fato que a percepção de artes plásticas envolve a formação de adequação entre imagens-percepção e imagens-lembrança. Imagens-lembrança claras e definidas têm a marca da inteligência. A marca da inteligência, por sua vez, confere imobilidade às imagens. Portanto, quando nos referimos ao sentimento de eternidade que sentimos diante das artes plásticas, estamos nos referindo a uma espécie de sentimento que despoja a consciência de toda e qualquer determinação temporal. Eternidade assume, então, o sentido de ausência de tempo. Esta é a forma de percepção tipicamente intuitiva pela qual a mente deixa-se absorver pelo sentimento estético de forma que a noção de tempo desaparece por completo. Por analogia, diríamos que entramos em um estado hipnótico ou em uma espécie de sentimento de êxtase durante a percepção do belo.

11.5 Sugestão estética da natureza

O sentimento estético não requer o entendimento do objeto percebido; ele surge de uma relação sugestiva pela qual o objeto da percepção evoca imagens afetivas impregnadas do sentimento do belo. Este sentimento, quando é provocado pela criação humana, traz a marca da artificialidade que envolve as atividades desenvolvidas pelo artista. Entretanto, a estética não está restrita às criações humanas. Somos comovidos pela beleza natural de forma semelhante como somos comovidos pelos feitos humanos. A natureza apresenta-se a nós, em alguns aspectos, como uma obra de arte cujo autor dizemos desconhecer ou cuja autoria atribuímos à própria natureza, ou mesmo às forças sobrenaturais. Em relação à arte criada pelo homem, apontamos alguns elementos que se destacam como característicos de sua estética: o ritmo, o compasso, a métrica em geral e a perfeição das formas, são alguns dos elementos que marcam com certeza a criação artística do homem. Os espectadores vislumbram a possibilidade de criar tal qual o artista, em vista da simpatia existente entre indivíduos da mesma espécie. Nesta circunstância, a percepção estética mantém-se como um laço que une artista, obra de arte e espectador. Por outro lado, no que concerne ao sentimento estético que invade nossa consciência diante da beleza natural, a percepção estética não deixa

de ser provocada pelo poder sugestivo da imagem-percepção. Mas, neste caso, a interação tríplice autor-obra-espectador sofre alguma alteração: autor e obra sofrem fusão em um mesmo elemento; e, a simpatia não ocorre entre indivíduos da mesma espécie – ela ocorre entre o homem e a natureza. E, assim sendo,

A natureza procede por sugestão como a arte, mas não dispõe do ritmo. Ela é complementada por essa longa camaradagem que a comunidade das influências sofridas criaram entre ela e nós e que faz com que a menor indicação de um sentimento nos faça simpatizar com ela, como um indivíduo habituado a obedecer ao gesto do hipnotizador. Essa simpatia se produz em particular quando a natureza nos apresenta seres de proporções normais, tais que nossa atenção se divide igualmente entre todas as partes de sua imagem, sem se fixar em nenhuma delas: nossa faculdade de perceber encontrando-se, assim, acalentada por essa espécie de harmonia, nada lhe impede o livre voo da sensibilidade que não espera nada mais que a queda do obstáculo para se comover simpaticamente. – Resulta dessa análise que o sentimento do belo não é um sentimento especial, mas todo sentimento experimentado por nós se revestirá de um caráter estético toda vez que seja sugerido e não causado. (BERGSON, 2011, p. 12)

Os traços da natureza cujas impressões ficam em nosso imaginário são a base pela qual a relação simpática *homem/natureza* torna-se possível. Essa conexão afetiva encontra-se explicitada no estudo que realizamos sobre a intersubjetividade e a simpatia⁶⁸. Nele encontramos uma exposição de como é possível que o ser humano estabeleça relação afetiva com o mundo material, além das relações de simpatia com aqueles de sua espécie. Neste espaço, realçamos a sugestão como fator que se encontra presente também no contato do homem com a natureza. Um dos aspectos que não deve ser esperado encontrar é a intencionalidade da sugestão pretendida que se verifica quando nos referimos à criação humana no campo da arte. Por trás da criação humana, encontramos um artista detentor de afetos e que deseja expressá-los. Diferentemente, ao depararmos com o belo da natureza não é no ser humano que se encontra o elemento ativo de sua criação.

Os critérios balizados acima que colocam a forma, o ritmo, o compasso e as ideias de eternidade como traços da criação artística do homem apresentam, a nosso ver, indícios de artificialidade que denotam o caráter humano que envolve a arte. Entretanto, estes mesmos elementos aparecem com distinções próprias na natureza. Pois, entendemos que na natureza também encontramos ritmos, compassos e regularidades que fazem parte, inclusive, de nossas orientações diante das necessidades vitais. Os ciclos do Sol, da Lua e dos astros celestes são exemplos típicos de regularidades que ocorrem segundo ritmos, compassos e intervalos, segundo nossos tempos relativos de vida. Em vista disso, devemos ter cuidado quando nos expressamos em termos de elementos de regularidade ou de irregularidade que são percebidos durante o sentimento estético. Sobre quais objetos e contextos podem tais critérios serem

⁶⁸ Cf. Intersubjetividade e simpatia, tópico 9.5 desta tese.

aplicados é um assunto que adquire importância para que possamos caracterizar algo como artístico. Nesse sentido, o melhor balizador do estético encontra-se no poder sugestivo que determinada obra de arte ou a própria natureza possam apresentar. Não importando se o sentimento do belo tenha sido provocado ou sugerido por elementos da natureza ou pela arte humana, a afecção estética permanece sendo a mesma. Por esse motivo, entendemos que não seria contrassenso expressarmos-nos em termos de arte natural ou de beleza natural. A beleza que sentimos diante de um objeto ou de um fenômeno natural nos sugere e nos desperta a mesma emoção estética que aquela despertada pela arte humana. Se desejamos apontar diferença entre a arte natural e a humana; ela não se encontra em seu poder sugestivo, mas única e exclusivamente em quem é o artista.

11.6 Formas de sugestões estéticas

Os sentimentos estéticos são a base para as associações de imagens desempenhadas pela mente durante a percepção do belo. Essas associações de imagens constituem formas de imaginação que são efetuadas em consonância com a obra de arte observada. Vimos anteriormente dois principais tipos de imaginação criadora: a plástica e a difluente. Em uma predomina as imagens precisas e nítidas que se caracterizam pela inteligibilidade. Nelas encontramos as formas perfeitas e que nos remetem ao mundo concreto, isto é, ao que há de aparentemente fixo no mundo físico; inclui-se, nesta classe, os movimentos cujas imagens construímos mentalmente ao integrarmos as trajetórias observadas. A outra forma de associação constitui-se pela relação entre a imagem-percepção e os sentimentos despertados. O sentimento evocado traz consigo imagens de sentimentos denominadas abstratos emocionais⁶⁹.

Portanto, o poder sugestivo de uma obra de arte é capaz de sugerir imagens-lembrança cujas qualidades oscilam entre o máximo e o mínimo de precisão e nitidez, por um lado; e, nenhuma definição e nitidez, por outro lado. Em um dos extremos, o apelo sugestivo evoca a imaginação plástica e no outro extremo a imaginação difluente. Em ambos os casos a percepção é conduzida pela afecção da emoção estética envolvida. Devemos sempre ter em conta que a imaginação é um processo dinâmico da mente. Ela é pura atividade e enseja as combinações possíveis e impossíveis se nos colocamos sob a perspectiva da lógica. Dela deriva a criatividade humana que permite tanto esta espécie de sentimento denominado

⁶⁹ O conceito de abstrato emocional encontra-se explicitado no tópico 10.3 desta tese sob o título *Imaginação plástica e difluente*.

estético quanto às demais formas de sentimentos mais elevados como é o caso dos sentimentos morais, religiosos e políticos. Lembremos que estes três últimos têm fins práticos.

Assim sendo, a sugestão estética que envolve a imaginação plástica ocorre na relação perceptiva em que imagens-lembrança são associadas criando uma ideia do belo que se apresenta sob a forma de imagens nítidas. São imagens mentais que se confundem com a perfeição das formas evocadas pelo objeto ou acontecimento percebido. Já, por outro lado, a imaginação estética voltada para a evocação dos sentimentos, sugere emoções que se inserem na percepção sob a forma de abstratos emocionais e que têm efeitos semelhantes às próprias emoções sobre o comportamento humano. Desse modo, a sugestão estética traz para a percepção o que há de mais preciso tanto no campo da inteligibilidade das imagens quanto na instauração de emoções na percepção. No campo da estética plástica, as formas assumem preponderância pela idealidade evocada; no campo da estética difluente, são as emoções os elementos afetivos evocados. Nos dois campos, o sentimento estético, seja ele plástico ou difluente, não corresponde exatamente ao objeto da arte. Ele surge como resultado do processo imaginativo. As belezas plásticas e difluentes não precisam em momento algum existir concretamente: basta apenas que a obra de arte seja capaz de despertar o sentimento estético. Nesse sentido, a estética está para além da existência de algum objeto que a corresponda. Ela deve ser entendida como uma relação afetiva que surge em decorrência da percepção ou da apercepção. O fator criatividade é essencial, tendo em vista que não há uma correspondência exclusivamente cognitiva entre o objeto observado e a imagem-lembrança evocada. A estética, portanto, é totalmente dependente da imaginação criadora e é essa a marca que a diferencia das demais formas de percepção e dos sentimentos. Poderíamos dizer que ela é a fruição de nosso poder criativo que aflora sob a forma de um jogo especial pelo qual a mente compraz-se em criar, em fantasiar, em gerar alternativas de forma totalmente desprendida. Dentre suas múltiplas possibilidades criativas, de suas associações de imagens, surgem aquelas que expressam a perfeição das formas ou dos sentimentos. Essa perfeição construída, isto é, criada pela via da imaginação, provoca a consciência na forma de emoção sentida, como um espanto, diante do arranjo perfeito das associações de imagens sugeridas pelo objeto artístico.

12 O ARTISTA

Damos seguimento ao estudo da percepção estética, neste capítulo, com ênfase em sua etapa final voltada para a criação artística. Lembramos as três etapas da percepção: a apreensão de impressões sensoriais, a afecção e a ação; esta última corresponde às respostas motoras e ao comportamento como um todo. Ao dar destaque à efetividade da percepção, voltamos nossa atenção para a figura do artista. Este será apresentado como o indivíduo provido das mesmas faculdades físicas e mentais que qualquer outro, mas cuja faculdade criativa destaca-se em relação a seus pares. Esta distinção recai sobre a intensidade com que o sentimento estético influencia a percepção do artista. Nele, ocorre alguma coisa que lhes permite tanto apreender impressões sensoriais e emoções de forma mais detalhada, quanto a responder às mesmas de forma mais eficaz por meio da criação artística.

Dentro do contexto em que desenvolvemos nossa pesquisa até este estágio, ao fechar as etapas da percepção com o estudo do fazer artístico, culminamos com a concretização do ato criativo. Se, por um lado, o impulso primordial de vida, isto é, o *elã vital* se concretiza em indivíduos que são representativos de estágios vitais evolutivos; por outro lado, o sentimento estético concretiza-se em obras de arte. Estudamos o desenvolvimento da vida por meio das transformações que o *elã vital* imprime à vida, conferindo evolução às espécies; evolução esta que verificamos no aparecimento de espécies cada vez mais adaptadas. É a vida recriando-se, segundo a propriedade natural do *elã vital*, que é a geração do novo. Desse ato resultou o homem cujo dom que o diferencia das demais espécies é a criatividade; criatividade sem a qual ele não teria condição de sobrevivência. A aura dessa criatividade, ao mesmo tempo em que lhe permite contornar os obstáculos à vida, lhe permite igualmente efetuar realizações artísticas. Mediante os dois fenômenos (a evolução da vida e a criação artística) nos encontramos diante de um fator comum: a criatividade. A evolução da vida é fruto do aspecto criativo do *elã vital* que, por natureza, é um impulso criador que não cessa de inovar-se. A criação estética é de natureza semelhante. Ela surge sob a forma de impulso criativo que é semelhante ao *elã vital* no que concerne ao seu poder de inovar-se. Se há limitação para o poder criativo da vida e da arte, essa limitação surge em decorrência das dificuldades encontradas nas condições materiais da vida, em ambos os campos. No caso da vida, a evolução depende das condições ambientais para que a vida surja e evolua por meio das transformações sempre divergentes. Na arte, a criatividade é irrestrita no campo da imaginação, mas encontra limites diante das condições individuais do artista e das condições materiais de que dispõe para expressar suas afecções estéticas. Nesse sentido, a vida

materializa-se em indivíduos, a criatividade humana materializa-se, em seu mais elevado grau, em obras de arte.

Tendo em vista o exposto acima, destacamos o papel do artista, enquanto protagonista das atividades criativas do homem. E, neste contexto, apresentamos alguns atributos do artista que o coloca em contraste com os *indivíduos comuns*. Ao falarmos das condições nas quais a percepção estética se realiza, trazemos, à tona, as limitações que as necessidades da vida prática colocam diante de nossa percepção do mundo exterior e de nossa própria interioridade.

Uma vez posto que a criação artística surge por uma afecção individual, fica claro seu aspecto subjetivo. Mas, a experiência de vida de cada um de nós e a própria história da cultura nos mostram que as artes apresentam valor universal no que concerne à comunidade humana. Portanto, colocamos também em discussão a questão da individualidade e da generalidade da arte. O critério de individualidade de cada obra será analisado. E, nesse balizamento da individualidade levantamos o paradoxo das artes cômicas cuja matéria-prima é a generalidade. Neste contexto, colocamos nosso posicionamento sobre a questão da classificação das artes cômicas cujo caráter de ser arte é questionado por Ribot.

12.1 Quem é artista?

Visamos, aqui, situar o artista no contexto compreendido pelo conceito de percepção que temos trabalhado ao longo desta pesquisa. Especificamente, referimo-nos à percepção estética que tem como mola mestra o sentimento estético como afecção central. O artista será inserido como indivíduo detentor das mesmas capacidades perceptivas de qualquer outro indivíduo. Suas habilidades psicomotoras e suas atividades psíquicas não são de um ser iluminado por forças estranhas de cunho exotérico. O algo que o diferencia dos demais indivíduos a ponto de ser caracterizado como artista é a forma como ele sente, percebe e age mediante a afecção estética. Seu produto é um só: a arte. E a arte é a interface pela qual o artista desperta o sentimento estético de seu interlocutor. O fator sugestivo é essencial para que o efeito estético seja alcançado, como vimos no capítulo anterior. Portanto, o sucesso de uma obra de arte e de todo o trabalho de criação do artista encontra-se no poder *hipnotizador* que seu trabalho possa provocar naqueles que assistem à sua realização. Mantemos nosso posicionamento de que a criação e a produção artística sejam uma relação tripartite que envolve: artista, obra de arte e espectador. O elo de conexão dos três elementos encontra-se no sentimento de simpatia. A capacidade de diferentes indivíduos de uma mesma espécie de apresentarem respostas afetivas semelhantes diante de um mesmo objeto é simpatia por

definição. Sentimentos semelhantes fazem-se necessários para que haja comunicação eficaz dos afetos. Em nosso caso, referimo-nos ao sentimento estético. O artista se destaca por sua capacidade de despertar em seus semelhantes sentimentos que ele deseja expressar. Sua eficácia mede-se por sua capacidade real de estabelecer o vínculo comunicativo pelo qual ele consegue externar o sentimento do belo por meio da elaboração de peças artísticas. Pois, como bem sabemos, o que é sentido encontra-se na ordem da duração e é, portanto, fugidio, não podendo ser apreendido por conceitos ou por palavras detentoras de sentido denotativo. Mesmo que a arte venha a ser produzida por meio de palavras, não é o que elas expressam objetivamente que constitui a arte, mas o que elas sugerem. Neste sentido, a materialidade da arte que se apresenta nas formas de movimentos, sons, pinturas, esculturas e arquitetura adquire valor não pelo material do mundo físico de que é constituída, mas pelo sentimento estético que sua unidade ou conjunto é capaz de despertar, via sugestão, nos espectadores. Em vista disso,

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 outrem. À medida que nos falam, aparecem-nos matizes de emoção que podiam estar representados em nós há muito tempo, mas que permaneceriam invisíveis: assim como a imagem fotográfica que ainda não foi mergulhada no banho no qual irá ser revelada. O poeta é esse revelador.⁷⁰ (BERGSON, 2006, p. 155-156)

Encontramos na atividade do artista um fim a ser alcançado que se explicita como a busca de um meio de despertar estados de alma que se encontravam como que *adormecidos* no espectador ou ouvinte. Pela arte, muitos sentimentos são sugeridos e esta sugestão traz consigo lembranças de nossas próprias experiências que, devido às nossas relações práticas com a vida, haviam sido vivenciadas fora do foco de nossas atenções. Em outros termos, a ação estética mostra-se efetiva quando o artista, seja ele poeta ou romancista, influencia nossa percepção interior de forma a retirar da penumbra sentimentos e imagens já experimentados por nós. Por analogia, o poeta é revelador no sentido de que ele traz à luz, isto é, ele dá vida às memórias que, nas condições normais de nossas existências, não seriam resgatadas por nossas lembranças. Em vista disso, uma distinção desponta-se entre a percepção regular do homem comum e aquela do artista, no seguinte aspecto:

Se a realidade viesse a tocar diretamente nossos sentidos e nossa consciência; se nós pudéssemos entrar em comunicação imediata com as coisas e com nós mesmos,

⁷⁰ BERGSON, Henri. *O pensamento e o movente*. Título original: *La pensée et le mouvant*. Tradução de Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2006. ISBN 85-336-2229-5

acredito profundamente que a arte seria inútil, ou antes, que todos nós seríamos artistas. Pois, nossa alma vibraria, então, em uníssono com a natureza. Nossos olhos, ajudados por nossa memória, recortaria, no espaço e fixaria no tempo, quadros não imitáveis. Nosso olhar abarcaria de passagem, esculpido no mármore vivo do corpo humano, fragmentos de estátuas tão belos quanto aqueles da estatuária antiga. Escutaríamos cantar no fundo de nossas almas, como uma música alegre, ou mais frequentemente triste, sempre originais, a melodia ininterrupta de nosso interior. (BERGSON, 2012a, p. 115)

Se todos os homens fossem capazes de estabelecer contato imediato com a realidade, seríamos todos artistas. Mas, nem todos são artistas, como os fatos demonstram. Artistas são considerados, segundo a citação acima, como aqueles indivíduos que conseguem entrar em contato imediato com fatos e coisas da realidade ou da interioridade, isto é, seus afetos. Embora endossemos o sentido geral do que está contido na citação, nosso entendimento é de que o citado contato imediato encontra suas limitações quando nos referimos à percepção da exterioridade. O contato com o real encontra-se mediado pelas sensações. Por isso, tendo em vista o que tratamos ao longo do estudo da sensibilidade e das sensações, o contato imediato do corpo com o ambiente ocorre exclusivamente no plano da sensibilidade física⁷¹; quanto à relação psíquica, ela aparece somente por meio da sensação e dos afetos emotivos. As sensações resultam das sínteses orgânicas que convertem as impressões físicas em impressões nervosas ou sensoriais⁷². Que as capacidades atribuídas aos artistas lhes confirmam o poder de proceder com domínio maior sobre as impressões sensoriais e afetivas, estamos de acordo. Por alguns fatores, que veremos no seguimento, todos os homens são potencialmente detentores da capacidade de percepção estética; o que diferencia o artista dos demais indivíduos encontra-se na abrangência, no alcance de seu ato perceptivo. Pois, o artista percebe algo mais dentre tudo aquilo que se encontra à disposição e ao alcance perceptivo de todos. A questão é de foco.

Mas em parte alguma a função do artista se mostra tão claramente quanto naquela dentre as artes que abre maior espaço para a imitação, refiro-me à pintura. Os grandes pintores são homens aos quais remonta uma certa visão das coisas que se tornou ou se tornará a visão de todos os homens. Um Corot⁷³, um Turner⁷⁴, para citar apenas estes, perceberam na natureza muitos aspectos que não notávamos. – Acaso se dirá que não viram, mas criaram, que nos entregaram produtos de sua imaginação, que adotamos suas invenções porque nos agradam e que simplesmente nos divertimos olhando a natureza através da imagem que os grandes pintores dela nos traçaram? Isso é verdade, em certa medida; mas, se fosse unicamente assim, por que diríamos acerca de certas obras – a dos mestres – que elas são *verdadeiras*? Onde estaria a diferença entre a grande arte e a fantasia? (BERGSON, 2006, p. 155-156)

⁷¹ Cf. Tópico 2.5 desta tese.

⁷² Cf. Tópico 2.6 desta tese.

⁷³ Nota: Corot refere-se a Jean-Batiste Camille Corot (1796-1875), pintor realista francês.

⁷⁴ Nota: Turner refere-se a Joseph Mallord William Turner (1775-1851) pintor romântico inglês.

A obra de arte, ao sugerir o sentimento estético, é capaz de provocar dois efeitos diversos no espectador que podemos inferir a partir dos conceitos de percepção e de imaginação criadora: um deles é trazer, da memória, lembranças de coisas e fatos que foram entrevistos; e outro efeito é a criação de imagens que constituem fantasias, que nossa mente seja capaz de criar exatamente em virtude do contato com a peça artística. Esses efeitos decorrem de nossa atividade perceptiva que se vê enxertada de imagens evocadas, sejam em forma de imagens-lembrança ou de associações de imagens originadas de nossa imaginação criadora. Por um lado, a imaginação é posta a agir, elaborando um quadro que ao mesmo tempo recria a imagem estética sugerida tanto pela arte quanto pelo seu autor; por outro lado, a riqueza do sentimento estético, que ativou a atividade criativa da imaginação, é capaz de extrapolar os limites colocados pela simples percepção. Neste último caso, são nossas fantasias que preenchem a percepção estética, dando-lhe os nossos *coloridos* subjetivos. O sentimento estético é rico o suficiente para gerar imagens que se conformam com a realidade fria de uma percepção efetiva e, também, para gerar imagens que condizem com as possíveis intenções do artista. São dois polos extremos pelos quais ou aguçamos a percepção do real ou entregamo-nos a imaginações sem limites. Os quadros de Corot e de Turner nos mostram paisagens e situações adversas da natureza que quando vistos levam-nos a sentir como se estivéssemos presentes e vendo o mesmo que seus autores. A riqueza de detalhes prende nosso olhar de forma que vemos, na prática, o acontecimento em seu pleno desenrolar. Essas são visões que são, na verdade, sugeridas a nossas mentes. Mas, essas visões são resultado de todo um trabalho mental que nos é provocado. Não interessa as questões de onde e de quando o que foi retratado aconteceu; além disso, não nos interessa se os quadros retratam meras fantasias dos pintores. O efeito estético transporta nossa consciência para uma realidade, seja ela uma realidade que efetivamente fez parte da experiência do artista ou que seja uma realidade fantasiada. Mas em ambos os casos, o efeito estético é real e o sentimento de realidade despertado também o é. A constituição das imagens que embalam nossas percepções artísticas encontra sua matéria prima em nossa memória, donde as imagens-lembrança evocadas provêm de nossas impressões passadas e são, portanto, de origem real ou, mesmo podem ser produzidas por nossa imaginação. Por isso,

[...] diante de um Turner ou de um Corot: descobriremos que, se os aceitamos e os admiramos, é porque já havíamos percebido algo daquilo que nos mostram. Mas havíamos percebido sem aperceber. Era, para nós, uma visão brilhante e evanescente, perdida nessa multidão de visões igualmente brilhantes, igualmente evanescentes, que se recobrem em nossa experiência usual como “dissolving views” e que constituem, por sua interferência recíproca, a visão pálida e descolorida que temos habitualmente das coisas. O pintor isolou-a; fixou-a tão bem sobre a tela que,

doravante, não podemos nos impedir de aperceber na realidade aquilo que ele próprio viu na tela. (BERGSON, 2006, p. 156)

Somos condicionados desde os primeiros anos de vida a perceber o mundo pelo prisma de nossas necessidades práticas. Tal fato nos conduz a dirigir o foco de nossas atenções para aspectos precisos da realidade. Nossas percepções conscientes tornam-se gradualmente seletivas. Em vista disso, diante de múltiplos estímulos, nem todos são apreendidos igualmente. Muitos das impressões sensoriais são absorvidas fora do foco de atenção, como pano de fundo em relação ao qual se destacam os objetos de nossos interesses. Essas impressões, que não apresentam relevância, compõem o conjunto da imagem na qual o objeto focado pela percepção participa. Onde, pela sua situação secundária, elas são percebidas e não apreendidas conscientemente. Por isso, elas ficam na memória sem que delas tenhamos dado conta e, por isso, não as evocamos de forma deliberada. Elas tornam-se “a visão pálida e descolorida” de nossas lembranças. Mas, elas podem ser retiradas da penumbra e serem trazidas à luz de nossas consciências, se os detalhes desprezados nos forem mostrados ou sugeridos pelo artista. O que ele percebeu e o que não percebemos justifica-se pela questão da distração.

12.2 Paradoxo do distraído

Um dos aspectos que diferencia o modo como o artista percebe em relação à percepção dos indivíduos comuns é o relaxamento, isto é, a distração. Pois se o artista é aquele indivíduo capaz de perceber mais do que seus pares tanto em termos de qualidade quanto de intensidade, há de se convir que ele nos pareça ser dotado de uma capacidade perceptiva superior. Essa interpretação tem seu valor diante do fato de que ele apreendeu mais detalhes dos fatos da realidade do que os outros. É como se ele não filtrasse as excitações externas e, por isso, as impressões sensoriais por ele retidas abarcassem uma quantidade maior de detalhes. Esta perspectiva adquire relevância diante da constatação da riqueza de pormenores que encontramos nas diversas situações e das conseqüentes sensações e sentimentos que eles nos despertam por meio de suas criações. Essas sensações e sentimentos despertados são fatores pelos quais identificamos a potencialidade estética de uma peça artística.

Entretanto, sabemos que nossas relações práticas com a realidade ocorrem seletivamente. Voltamo-nos para o real motivados, induzidos ou polarizados por impulsos afetivos, que orientam a percepção no sentido da busca de algo específico. Por esse motivo,

nossos sentidos são postos a realizar um serviço seletivo que coloca nossos estados de atenção em alerta para aqueles objetos predefinidos, predeterminados por nossas necessidades, tendências ou expectativas. Este esforço seletivo foi ilustrado por Bergson, nos seguintes termos:

[...] considero que muitas questões psicológicas e psicofisiológicas seriam iluminadas por uma nova luz caso reconhecêssemos que a percepção distinta é simplesmente recortada, pelas nossas necessidades da vida prática, num conjunto mais vasto. [...] Mas os fatos, quando os tomamos tais e quais, sem segundas intenções de explicar o espírito mecanicamente, sugerem uma interpretação inteiramente diferente. Mostram-nos, na vida psicológica normal, um esforço constante do espírito no sentido de limitar seu horizonte, de desviar o olhar daquilo que ele tem um interesse material em não ver. (BERGSON, 2006, p. 157)

Diante da riqueza e multiplicidade de excitações pelas quais a realidade nos toca, poucas são as impressões que entram no foco das atenções. Encontramo-nos, via de regra, concentrados ou inclinados a perceber objetos de nossos interesses. Mantemo-nos, via consciência, em estado de atenção à vida, no sentido de que nossos órgãos sensoriais têm seus focos dirigidos de forma a focar sobre objetos desejados. Nossa atenção é dirigida e, ao eliminar tudo quanto não lhe diz respeito, coloca-nos diante de um campo mais restrito de percepção. Essa restrição de campo possibilita-nos dar fluxo melhor do ato perceptivo. Nossas respostas, tornam-se melhor conectadas com o real diante da dinâmica exigida pelas necessidades práticas.

Diante dos dois posicionamentos perceptivos apresentados acima, denominados de paradoxo da distração à situação pela qual quem mais vê não focaliza e vice-versa. A citação abaixo ilustra muito bem esse paradoxo diante do qual perguntamo-nos: “quem é o distraído?”

Bastaria a arte, portanto, para nos mostrar que uma extensão das faculdades de perceber é possível. Mas, como se efetua essa extensão? – Notemos que o artista sempre passou por um “idealista”. Entende-se com isso que ele está menos preocupado do que nós com o lado positivo e material da vida. É, no sentido próprio da palavra, um distraído. Por que consegue ele, sendo mais desprendido da realidade, ver nela mais coisas? Isso seria incompreensível, caso a visão que temos ordinariamente dos objetos exteriores e de nós mesmos não fosse uma visão que nosso apego à realidade, nossa necessidade de viver e de agir, nos levou a estreitar e a esvaziar. De fato, seria difícil mostrar que, quanto mais estamos preocupados em viver, tanto menos estamos inclinados a contemplar, e que as necessidades da ação tendem a limitar o campo de visão. (BERGSON, 2006, p. 156-157)

A compreensão do sentido do termo distraído encontra-se melhor elucidada se a contrastamos com o conceito de *atenção à vida*. A vida tem por característica a necessidade de busca, de exploração do ambiente, para dele retirar o que lhe falta. Essa busca condiciona a percepção, direcionando o indivíduo de forma que sua atenção tenha por foco os objetos de seu interesse. Neste contexto, por mais variados e múltiplos que sejam os estímulos que nos

atingem, somente aqueles para os quais estejamos atentos terão chance de serem conscientemente percebidos. Nossa percepção é seletiva. A seletividade é regulada por nossas necessidades, nossas tendências ou nossas preferências. O mundo com o qual entramos em contato consciente fica, então, muito restrito. Entretanto, se relaxarmos a tensão que envolve a atenção à vida, isto é, se nos desprendermos do filtro que nos é imposto pelas pressões da vida prática, nosso campo perceptivo amplia-se. Isso deve-se ao fato de que, sem as preocupações, fazemos uso não-seletivo de nossos sentidos. O olhar despreocupado permite-nos ver detalhes que antes passavam despercebidos; a audição descomprometida dá-nos a chance de descobrir sons ou ruídos que em situação normal não ouviríamos; e, assim por diante, igualmente acontece, no que diz respeito aos demais sentidos. Contudo, a possibilidade de ampliação do campo de atuação de nossas capacidades sensoriais ocorre ao custo do desvio da consciência da atenção à vida. Por isso, aquele indivíduo que é capaz de perceber conscientemente uma gama mais ampla de sensações é um desatento, um distraído se considerarmos as exigências de atenção à vida. Pois quando nos desprendemos, ou melhor, nos distraímos, não somos capazes de dar continuidade, de forma adequada, às tarefas as quais estamos empenhados. Acreditamos que não se faz necessário exemplificar aqui o quanto a distração, no sentido de desatenção, durante a execução de uma tarefa, pode custar a cada um de nós. Apesar deste fator, a distração encontra sua importância se a partir dela o indivíduo seja capaz de fazer uso positivo daquele algo a mais que ela lhe proporciona. Falamos, neste caso, da distração que verificamos em uma classe especial de seres humanos que denominamos artistas.

12.3 Desvelando⁷⁵ a realidade

A diferença entre a percepção do indivíduo comum e a do artista encontra-se ilustrada, de forma poética, por Bergson por meio da figura de um véu que se interpõe entre a realidade e a consciência. Entendemos que essa figuração nada mais é que uma forma de expressar as limitações que a vida prática coloca em nossas capacidades de apreensão e de tomada de consciência das impressões sensoriais; e, também das limitações de nossa capacidade de expressar a intuição de nossas emoções. Ele expressou-se nos seguintes termos:

⁷⁵ Nota: A referência que aqui fazemos ao véu que se interpõe entre o indivíduo e a realidade não apresenta qualquer relação com o *Véu de Maia* citado ao final do § 3º de *O mundo como vontade e como representação* de Arthur Schopenhauer. Se alguma aproximação pode ser feita entre o *Véu de Maia* e alguma concepção que estamos trabalhando nesta tese, ela se encontra em uma analogia que podemos tecer entre esse véu da ilusão e o fato de que à nossa consciência chega tão somente sensações e não informações imediatas da realidade sensível.

Entre a natureza e nós, o que digo? Entre nós e nossa própria consciência, um véu interpõe-se; véu espesso para os homens comuns, véu leve, quase transparente, para o artista e o poeta. Qual fada teceu esse véu? Foi por maldade ou por amizade? Faltava viver. E a vida exige que apreendamos as coisas conforme às relações que elas apresentam com nossas necessidades. Viver consiste em agir. Viver não é nada mais que aceitar dos objetos a impressão útil para lhes responder com as reações apropriadas. As outras impressões devem permanecer obscurecidas ou não chegar a nós a não ser confusamente. Eu olho e acredito ver; eu escuto e acredito ouvir; eu me estudo e acredito ler no fundo de meu coração. Mas o que vejo e o que ouço do mundo exterior é simplesmente o que meus sentidos extraem para iluminar minha conduta. O que conheço, de mim mesmo, é o que emerge à superfície, aquilo que participa da ação. Meus sentidos e minha consciência entregam-me, da realidade, nada mais que uma simplificação prática. (BERGSON, 2012a, p. 115-116)

O que foi ilustrado acima remete-nos ao que foi dito sobre a percepção atenta e a percepção distraída que vimos no tópico anterior. Reforça-se o entendimento de que, diante das necessidades práticas, nos relacionamos com o mundo de forma seletiva. Tendemos a dirigir o foco de nossa atenção para os elementos da realidade que atendem às nossas tendências e carências. Nem mesmo a apercepção de nossa vida interior escapa das limitações postas por nossas necessidades práticas. Isso decorre do fato de que a atenção à vida desloca nossa consciência para a exterioridade. Evidência disso encontra-se no fato de que nos momentos em que estamos despertos tendemos a dirigir nossa percepção para fora, em detrimento de uma atitude perscrutadora de nossas afecções emotivas. Por isso, nós, os não-artistas somos péssimos intérpretes de nossos próprios sentimentos e sensações.

Por essa figuração, denota-se duas perspectivas diferentes de percepção tanto da exterioridade quanto da interioridade: a do artista e a dos demais indivíduos. Tudo se passa como se fosse interposto um véu sobre nossos órgãos sensoriais cuja translucidez favorecesse a percepção do artista e limitasse a percepção dos demais. Estes últimos receberiam da realidade e de seu interior somente o suficiente para o exercício das atividades requeridas pela vida prática.

Nos termos até aqui considerados, o artista seria considerado um tipo humano cujos atributos perceptivos os colocariam em superioridade em relação aos demais homens. Parece, contudo, que há um equilíbrio na natureza. O que ela dá de um lado, ela tira de outro. Por isso,

[...] seria exigir demais da natureza. Para aqueles mesmos dentre nós, que ela fez artistas, foi por acidente e de um único lado que ela levantou o véu. E cada direção corresponde ao que denominamos sentido. É por cada um desses sentidos e, por esse somente, que o artista é ordinariamente dotado para a arte. Daí, origina-se a diversidade das artes. Daí, também se origina a especialização das disposições. Esta última vincular-se-á às cores, às formas; e como ele ama a cor pela cor, a forma pela forma; como ele as percebe por elas e não por si mesmo, é a vida interior das coisas que ele verá transparecer através de suas formas e cores. Ele a fará entrar pouco a pouco na nossa percepção inicialmente desconcertada. Por um momento, ao menos, ele nos desligará dos preconceitos de forma e de cor que se interporiam entre nossos

olhos e a realidade. E assim, ele realizará a mais alta ambição da arte que é, aqui, a revelação da natureza. (BERGSON, 2012a, p. 118-119)

O trecho acima nos remete à dois elementos distintos: a seletividade específica da percepção do artista e a forma como ela ocorre. O primeiro fator indica-nos que o artista não é normalmente dotado da habilidade criativa em todas as suas faculdades. Ele tende a desenvolver habilidades específicas que ficam concentradas em torno de uma de suas funções sensoriais. Isto significa que a ampliação de sua capacidade perceptiva não é igualmente distribuída por todos seus sentidos. Uma, e somente uma função sensorial, abre-se, de forma mais ampla, à consciência do artista. Não é difícil de evidenciar tal tendência. Por mais “completo” que seja um determinado artista, sempre é fácil perceber qual é sua faculdade predominante. O segundo fator que consideramos é o tipo de contato estabelecido entre o artista e a realidade. Pelo que podemos inferir da frase posta em relação às cores e forma: “ele as percebe por elas e não por si mesmo” (citado acima); o artista entra em contato intuitivo com a realidade, de forma intensa⁷⁶. Isto significa que o artista entra em um estado mental pelo qual deixa sua consciência ser absorvida pelas impressões do acontecimento ou do objeto percebido. É o momento em que ele esquece de si a tal ponto que ele se identifica com o próprio objeto da percepção. Pela intuição, o artista torna-se capaz de apreender muito mais do que na percepção prática normal. Esta última lhe impede essa forma de contato tão intenso com a realidade. Pois, na vida prática, o foco de atenção desloca-se de um objeto para outro em uma dinâmica tal que se obtém percepção parcial dos objetos. O olhar intuitivo do artista dá-se ao luxo de ir fundo na apreensão do real. Sua percepção não varre a realidade, colhendo um pouco aqui e um pouco acolá. Seus sentidos *colam* com o real buscando a totalidade das impressões que lhe sejam facultadas. Ele entra em estado mental de desprendimento a tal ponto que se considera que ele entra em contato com as coisas mesmas.

A conexão “imediata” com a realidade é uma das faces da consciência intuitiva. Pois, encontramos também a intuição interior. Da mesma forma que a consciência adere intuitivamente à exterioridade, ela volta-se para a interioridade. Tal qual encontramos movimentos na realidade, encontramos movimentos nas atividades mentais, isto é, na nossa interioridade: nossos pensamentos em geral e afetos emotivos. As nossas mentes se movem por raciocínios, por sentimentos e por paixões que fluem continuamente. À essas atividades não damos tanta atenção. Tendemos a estar voltados para a exterioridade. São poucos os momentos em que paramos para *nos enxergar* por dentro. É preciso a faculdade de deter-se intuitivamente e vivenciar a riqueza sem fim dos sentimentos, paixões e imagens que fluem, como um rio, em nossas mentes. Basta lembrar que a percepção interior é essencialmente

⁷⁶ Cf. Tópico 7.1.1 desta tese.

intuitiva, mas ela se dá de forma mais intensa no artista. Essa intensificação da intuição artística ocorre nos mesmos moldes pelo qual o artista se conecta à realidade: pela supressão da atenção à vida, isto é, a distração. Assim, no que se refere aos artistas:

Sob as mil ações nascentes que se desenham por fora de um sentimento, por trás da palavra banal e social que exprime e recobre um estado de alma individual, é o sentimento, é o estado de alma que eles irão buscar de forma simples e pura. E para nos induzir a tentar o mesmo esforço sobre nós mesmos, eles manipularão para nos fazer ver alguma coisa do que eles terão visto: pelos arranjos ritmados de palavras que chegam assim a se organizar e a se animar por uma vida original, dizem, ou antes, nos sugerem coisas que a linguagem não foi feita para expressar. – Outros buscarão mais profundamente ainda. Sob as alegrias e tristezas que podem à rigor serem traduzidas em palavras, eles apreenderão alguma coisa que não tem nada mais em comum com a palavra: certos ritmos de vida e de respiração que são mais interiores ao homem que esses sentimentos mais internos, sendo a lei viva, variável em cada pessoa, segundo sua depressão e sua exaltação, seus lamentos e suas esperanças. (BERGSON, 2012a, p. 119-120)

Pelo exposto acima, observamos que o artista não somente intui os sentimentos de forma mais profunda, mas também deles retém impressões mais detalhadas. Essas impressões nos remetem ao conceito de abstrato emocional que constitui a imagem-lembrança correlativa aos sentimentos. É por meio dessas impressões que ele criará sua arte, convertendo as emoções em obras por meio da tradução dos afetos para palavras escritas ou faladas. Mas, suas palavras não são termos que exprimem sentidos lógicos e objetivos. São palavras que nos tocam o sentimento por meio da carga afetiva que somente o artista é capaz de imprimir à sua comunicação. Suas palavras trazem vida que nos são comunicadas por meio do poder sugestivo. Esclarecemos que essa forma de comunicação adotada pelo poeta não ocorre por pedantismo ou por luxo. Ela é a forma mais simples pelas quais o artista traz para fora o que ocorre dentro da alma e que é totalmente subjetivo. Comparativamente, quando lidamos com objetos da realidade, temos condição de apontar, de mostrar o objeto em relação ao qual nos expressamos. Entretanto, quando se trata de afetos emotivos, não temos condições de expô-los à luz da objetividade tal qual um objeto concreto. Donde, as emoções em geral são de difícil expressão. Como podemos exprimir a saudade, o amor, o ódio, a preocupação e nossos anseios de forma clara se todos esses sentimentos estão dentro de nós e não são objetivamente partilháveis? Portanto, a especificidade dos afetos emocionais recaem no campo daquilo que não pode ser expresso por palavras de sentido concreto tal qual denotamos os objetos e fatos da realidade. Sentimentos são por essência inefáveis. Eles podem ser sentidos em sua plenitude, de forma viva; mas, nunca podem, ser plenamente expressos de forma objetiva. Em vista disso, a criatividade do poeta adquire importância sem par. Pois, valendo-se da linguagem prática que ele tem à mão, ele empreende todo um trabalho criativo que nos envolve em uma semântica emotiva. Por isso, “Sob as alegrias e tristezas que podem à rigor

serem traduzidas em palavras” (citado acima), ele não expressa somente o significado da alegria ou da tristeza; ele nos conduz à comoção afetiva correspondente, seja por meio do ritmo, da rima ou da seleção adequada e criativa das palavras. Em outras palavras, ele converte o indizível em dizível.

12.4 A individualidade

Para analisar a individualidade no campo da criação artística, propomos que coloquemos em foco a individualidade em duas instâncias diferentes: a da percepção comum e a da percepção do artista. Em ambas as instâncias, devemos considerar a percepção de objetos no campo da realidade e da intuição dos afetos emotivos.

12.4.1 Individualidade das coisas no campo da realidade

Pomos em análise, neste espaço, o caráter de individualidade que a produção do artista apresenta. Para isso, devemos primeiramente esclarecer o que é o caráter de individualidade que atribuímos aos objetos de nossa percepção. Nossa capacidade cognitiva nos mostra que a realidade é composta por coisas que se distinguem individualmente tanto no espaço quanto no tempo. Pois, a realidade desenvolve-se na instância espaço-temporal, que é a condição sob a qual a alteridade é possível. Nesta instância, por mais semelhante que um objeto seja em relação a outro, nunca encontraremos igualdade. Igualdade somente é possível na virtualidade. Para nossa vida prática, adotamos em muitas circunstâncias o termo *igual* para dizer que um objeto é idêntico ou igual a outro. Mas, uma análise mais apurada dessa forma de se expressar mostra-nos que, na verdade, o que queremos dizer é que um objeto é parecido com outro. Por mais semelhantes que sejam, dois objetos diferem no mínimo em sua disposição espacial em relação a outro. Portanto, quando nos referimos à igualdade, quando se trata da instância do real, estamos, de fato, transferindo para a exterioridade, de forma inadequada, o conceito abstrato de igualdade ou congruência que são de uso virtual, no campo dos conhecimentos teóricos da matemática, da geometria e da ciência teórica. Contudo, quando usamos indiferentemente os termos igual ou semelhante em relação a elementos reais, não estamos cometendo erro grosseiro de raciocínio: na vida prática, é possível e é aceitável a figura da substituição ou da equivalência. Na maioria dos casos, nossas necessidades são satisfeitas por objetos que correspondam, mesmo somente em aparência, àquilo que almejamos. Nossos desejos e objetivos sempre têm a chance de serem satisfeitos por objetos

equivalentes ao almejado. Quase sempre nos contentamos com uma certa margem de tolerância no que tange a adequação entre o objeto real e o objeto virtualmente visado. Portanto, no campo da realidade,

As coisas são classificadas em vista do partido que delas poderei tirar. E é essa classificação que percebo, muito além da cor e da forma das coisas. Sem dúvida, o homem já é muito superior ao animal sobre este ponto. É pouco provável que o olho do lobo faça distinção entre o cabrito e a ovelha; eles são para o lobo duas presas idênticas, sendo igualmente fáceis de serem pegas, igualmente boas de devorar. Nós mesmos fazemos distinção entre a cabra e o cordeiro; mas distinguimos uma cabra de outra, um cordeiro de outro? A individualidade das coisas e dos seres escapam-nos todas as vezes que materialmente não nos seja útil percebê-la. E, aí mesmo onde nós a observamos (quando distinguimos um homem de outro), não é a própria individualidade que nosso olho apreende, quer dizer, uma certa harmonia totalmente original de formas e de cores, mas somente um ou dois traços que facilitarão o reconhecimento prático. (BERGSON, 2012a, p. 116-117)

Do exposto acima, inferimos que individualidade diz respeito ao grau de discriminação requerida por nossas necessidades. Para a satisfação do que é exigido na vida prática, observa-se que na maioria dos casos lidamos com as coisas segundo alguns poucos traços que delas possamos obter. Entendemos que temos a tendência a lidar com o real por meio de imagens gerais que norteiam nossos focos de atenção. Alguns dos fatores que nos conduzem à percepção detalhada da individualidade parecem encontrar força no apego afetivo ou na forte pressão de desejos ou paixões específicas. Não descartamos a situação real pela qual conhecemos detalhadamente os objetos e ambientes que fazem parte de nosso cotidiano. A questão que colocamos, neste caso, é que conhecemos bem nossos objetos e nossos ambientes. Mas, este tipo de conhecimento recai no campo da familiaridade a qual quanto mais longa, mais enfraquece nossa percepção consciente: tendemos a automatizar nossas ações quanto mais ambientados estejamos. Movimentamo-nos e lidamos com os objetos habituais praticamente sem nos darmos conta; pois a automatização nos *cega*, isto é, remove consideravelmente a consciência do ato perceptivo. Tendo este fator em consideração, não somente a percepção da individualidade se enfraquece, mas também a própria consciência da percepção. Pois, o que está em jogo no automatismo é a redução da importância da imagem-objeto e a prevalência das imagens-lembranças que orientam nossa percepção da realidade.

12.4.2 Individualidade na intuição dos afetos emotivos

A intuição de um sentimento também não escapa de nossas tendências que dirigem o foco de nossa atenção para a exterioridade. Nossa mente, por meio da consciência, tem acesso privilegiado às afecções emotivas. Mas a pressão das necessidades vitais interferem em nossa

capacidade de vivenciar plenamente nossas emoções. Sorrimos, choramos, lamentamos, sentimos compaixão e diversos outros sentimentos. Contudo, a mente que sente é a mesma mente que percebe. E, afirmamos que a aprecepção de nossos sentimentos somente é plena quando os intuimos plenamente. A partir do momento em que nossa mente nos diz: “eu estou sentindo”, “eu estou chorando” e, mais do que isso: quando meu eu julga suas emoções em relação ao que os outros vão pensar, deixamos de sentir plenamente nossas emoções. A interferência sobre o ato intuitivo encontra-se no fato de que estamos reconhecendo a emoção que estamos vivenciando. Este reconhecimento desloca parcialmente o foco da consciência intuitiva do sentimento e dessa forma não vivenciamos plenamente a emoção que nos afeta. Ao lado disso, nossa força interior que nos move para a vida incita-nos a voltar nossa atenção para a exterioridade. Nesse sentido o campo da nossa interioridade permanece, de certo modo, obscurecido. Não damos, via de regra, vazão total a nossos sentimentos interiores, não os apercebemos e os vivenciamos em sua plenitude. Devido à interferência de nossa conexão com a vida prática, temos os acessos às emoções, em certo sentido, prejudicados e, por isso, das próprias emoções guardamos lembranças fugidias. Assim,

Quando experimentamos o amor ou o ódio, quando nos sentimos alegres ou tristes, é exatamente nosso próprio sentimento que chega à consciência com suas milhares de nuances fugitivas e milhares de ressonâncias profundas que fazem delas alguma coisa de absolutamente nossa? Seríamos, então, todos nós romancistas, poetas ou músicos. Mas, com mais frequência, não nos apercebemos de nossos próprios estados de alma a não ser sua projeção exterior. Não apreendemos de nossos sentimentos nada mais que seu aspecto impessoal, aquele que a linguagem pode notar de uma vez por todas porque ele é aproximadamente o mesmo, nas mesmas condições, para todos os homens. Assim, até em relação a nós mesmos, a individualidade nos escapa. (BERGSON, 2012a, p. 117-118)

Ao não vivenciar plenamente nossos próprios sentimentos, perdemos muito do que seria sentido, isto é intuído, de forma que retemos impressões dos sentimentos que são mais condizentes com generalizações de tantos outros sentimentos semelhantes que vivenciamos anteriormente. Neste sentido, retemos na memória os traços fracos das emoções ou generalizações bem definidas de sentimentos. Aquele eu que sorriu, que chorou perde-se na generalidade do sorriso, do choro ou do sentimento efetivamente vivenciado. Em vista disso, nossa capacidade de exprimir o sentimento que vivenciamos fica limitada, uma vez que não nos damos a chance de sentir plenamente. Adicionamos à esta dificuldade de exprimir sentimentos o fato de que as afecções emotivas são fluídas e não partilháveis de forma objetiva. A impossibilidade de percepção objetiva dos sentimentos impõe-nos uma barreira na comunicação. Como podemos falar de algo que somente nós temos acesso? E esse algo não pode ser trazido para fora de nós para ser mostrado em todas suas faces? A linguagem

objetiva não dá conta da descrição precisa das emoções. Não temos condição de mostrar ou apontar concretamente nossos afetos. Quando a eles nos referimos, fazemos uso de palavras que denotam o que foi convencionalmente adotado objetivamente como expressões dos afetos. Mas, na verdade essas palavras não traduzem de forma adequada e precisa a emoção efetivamente vivenciada. São palavras que provavelmente vieram a ser adotadas em decorrência das observações práticas dos sinais externos das emoções; emoções que se evidenciam por meio das expressões faciais e pelas alterações e respostas corporais. Dos sentimentos, compartilhamos consensos expressivos pela linguagem denotativa. Quando falamos de amor ou de ódio, falamos de sentimentos que cada um de nós entende muito bem o que quer dizer, mas que dificilmente seria possível saber qual foi o verdadeiro sentimento de amor ou de ódio especificamente falado. O sentimento que, de fato, sentimos é único, ou melhor dizendo, é singular. Tal qual qualquer elemento da realidade, ele encontra-se em duração. Então, sua apreensão ocorre essencialmente de forma intuitiva. Portanto, a intuição emotiva precisa ser convertida em elementos característicos significativos para que possa torna-se conversível em informações exprimíveis. Para isso, faz-se necessário que um determinado momento emotivo seja *fotografado* para poder ser expresso. Contudo, não está ao alcance de qualquer um desempenhar esta tarefa. A maioria de nós encontra dificuldades em expressar com precisão e clareza as emoções, embora sejamos capazes de ter a consciência exata daquilo que sentimos. Para expressar sentimentos, é preciso, primeiramente tê-los vivenciado profundamente e, adicionalmente a isso, ser capaz de interpretá-los por termos revestidos de sentido para sua compreensão objetiva. Via de regra, nossa compreensão dos sentimentos restringe-se a uma semântica que fica no nível do significado geral. Pois as palavras pelas quais expressamos coisas e sentimentos pertencem ao campo das generalizações. Em nossas relações com a realidade e com nosso íntimo,

Nós nos movemos por dentre generalidades e símbolos, como em um campo fechado onde nossa força mede-se utilmente com outras forças; e fascinados pela ação, atraídos por ela, por nosso bem maior, sobre o terreno que ela escolheu, vivemos numa zona limítrofe entre as coisas e nós, exteriormente às coisas e exteriormente a nós mesmos. (BERGSON, 2012a, p. 118)

Diante do exposto acima, faz-se necessário que se tenha uma melhor aproximação do indivíduo com sua vida interior para dela obter, de forma mais aproximada, o conhecimento intuitivo de sua essência. E, para exprimir as emoções, requer-se perícia no uso das formas de expressão, principalmente se o pretendido é expressá-las por palavras.

12.4.3 Individualidade da arte

No que tange à produção artística, a individualidade apresenta-se como atributo essencial. Não importa se o que se deseja reproduzir artisticamente seja objeto da realidade ou imaginado; a obra de arte retrata a singularidade de uma percepção ou de uma virtualidade (imaginação, afeto ou lembranças). Ela é fruto de uma percepção ou de um sentimento estético agudo, mas rico em detalhes expressivos. Sob esta perspectiva, não seria exagero fazer uma analogia entre a criação artística e o mecanismo cinematográfico que vimos durante o estudo da inteligência. A peça artística surge de um olhar fotográfico que o artista dirigiu para o objeto ou para seu interior; olhar esse que foi perspicaz o suficiente para captar uma riqueza de impressões que passariam despercebidas do olhar utilitário que direcionamos para as coisas requeridas pela vida prática.

Segue-se daí que a arte visa sempre o individual. Aquilo que o pintor fixa sobre a tela é o que ele viu em um certo lugar, num certo dia, numa certa hora, com cores que não veremos jamais. O que o poeta canta é um estado de alma que foi o seu, e tão somente seu, e nada mais que isso. O que o dramaturgo põe sob nosso olhar é o desenrolar de uma alma; é uma trama viva de sentimentos e de acontecimentos; enfim, alguma coisa que é apresentada uma vez para não se reproduzir jamais. Por mais que demos aos sentimentos nomes gerais, em outra alma eles não serão mais a mesma coisa. Eles são individualizados. A partir daí, sobretudo, eles pertencem à arte, pois as generalidades, os símbolos, os próprios tipos, como quiser, são a moeda corrente de nossa percepção cotidiana. (BERGSON, 2012a, p. 123-124)

Toda arte é individual e exprime uma singularidade que foi captada de uma vez para sempre pelo artista. Este fator desponta como um elemento psicológico pelo qual nossa mente é conduzida a um estado de perplexidade em vista da apreensão pontual da imobilidade em um mundo que se encontra em duração. A imobilidade apreendida na arte sobressai-se mesmo quando a arte se apresenta sob a forma de movimento. Embora pareça paradoxal esta constatação, o aspecto artístico que enxergamos na dança, na pantomima, nos gestos e mímicas encontra seu valor artístico pelo sentimento estético despertado pelas figuras construídas diante da percepção dos movimentos executados. O desenho da trajetória construído pela sequência dos movimentos da dança, por exemplo, é o que lhe dá a graça pela qual fixamos nossa atenção e somos enlevados a ponto de sentirmo-nos, nós mesmos, como se estivéssemos participando do espetáculo: imaginamo-nos na possibilidade de execução daqueles movimentos percebidos. Quanto às artes plásticas, representadas pela pintura, escultura e arquitetura, o caráter individual e único da obra deslumbra-nos pelo despertar do sentimento de eternidade que se fixa na peça percebida. Portanto, não somente o caráter de singularidade toca o sentimento estético despertado, mas também algo de sublimidade vem adicionar-se à estética. Pois, por mais que sejamos conscientes de que o mundo está em

permanente movimento, vivemos em um estado mental no qual esse fator é desconsiderado de nossa relação prática com a vida. A evocação do sentimento de singularidade e de eternidade, que uma obra de arte desperta, provoca nosso estado mental a ponto de promover um choque de percepção que, em certo sentido, nos comove na direção da consciência do contraste entre o eterno e o fugaz. Sem nos apercebermos, entramos em um estado psicológico no qual sentimos esteticamente esse contraste, embora muitas vezes nossa compreensão não esteja pronta o suficiente para descrever essa emoção. Entendemos que esses efeitos verificados na percepção estética estejam relacionados ao caráter intuitivo da relação espectador/obra de arte. Pois, durante a percepção intuitiva, há o deslocamento da consciência dos fatores espaço-temporais. A interação perceptiva que estabelecemos com a peça artística conduz-nos para um estado mental de fruição emotiva no qual a mente apega-se à unidade do objeto apreendido, sem submeter-se a critérios temporais.

12.5 Universalidade e atemporalidade da arte

Por universalidade da arte, entendemos o fenômeno pelo qual uma obra de arte é reconhecida como tal, senão por todos, mas pelo menos pela maioria dos indivíduos. Além desse aspecto que envolve a presumida aderência de todos ao mesmo sentimento estético, indicamos também a validade da arte através do tempo. Expressamos, portanto, a condição teórica pela qual uma peça artística é capaz de afetar esteticamente todos os indivíduos da espécie humana independentemente da época. Na prática, este posicionamento teórico evidencia-se na realidade pelo valor histórico que encontramos nas pinturas, nas esculturas, obras arquitetônicas e nas produções literárias, sem considerar outros gêneros artísticos. As estátuas greco-romanas, as pirâmides e esfinges do Egito, os templos maias e astecas, os mosteiros e castelos medievais da Europa e da Ásia, as pinturas renascentistas, realistas, impressionistas, expressionistas são todos testemunhos de tempos passados que atraem os homens de hoje pela beleza. A beleza desses exemplares de arte confirma nosso entendimento sobre o caráter atemporal das artes e a sua universalidade. Pois, independentemente da época, a arte se impõe ao mesmo tempo em que assim é reconhecida, ou melhor, sentida de forma unânime. A atemporalidade é verificada a partir do momento em que se constata que determinada criação artística mantém seu valor estético em qualquer época que consideremos. A universalidade, por sua vez, evidencia-se pela aderência afetiva que envolve o reconhecimento de que determinada criação é arte por parte da maioria das pessoas, ou mesmo por todas as pessoas. Neste último caso estamos diante da universalidade ideal.

Estes dois fatores, a generalidade e a atemporalidade, estão relacionados à forma como a percepção estética se estrutura. Consideraremos em um primeiro momento a questão da atemporalidade e em seguida a universalidade.

Apresentamos a atemporalidade sob os aspectos da percepção intuitiva e da sua relação com o tempo cronológico longo que pode abranger anos, séculos ou milênios. Primeiramente consideramos que a percepção estética se baseia no sentimento que lhe corresponde. Em consequência disso, essa modalidade de percepção ocorre essencialmente por meio da intuição. Isso significa que o encontro do homem com a peça artística é revestido por afecção emotiva, donde a percepção desperta na consciência um sentimento, não um entendimento. E, como vimos nos capítulos iniciais desta tese, a percepção intuitiva é desprovida de parâmetros temporais. Pela intuição, a consciência move-se conforme a duração. Por este motivo, a percepção momentânea que temos da obra de arte nos leva a um passeio mental cujo intervalo temporal não se mede pelos ponteiros do relógio. Por este motivo, entendemos que a observação de uma obra de arte é atemporal durante a percepção. Associado a isso, entendemos que este aspecto é despertado nas consciências dos indivíduos independentemente da época em que determinada peça artística é observada. A possibilidade de transcendência no tempo, que ultrapassa a mera afecção pessoal de um indivíduo, justificamos pela estabilidade verificada no caráter evolutivo do homem. Acreditamos que a pré-história e a história humana estão sendo construídas por uma mesma espécie de homens. O essencial dos caracteres biológicos e mentais do homem são considerados, nesta pesquisa, como não tendo sofrido transformações significativas. Por esta razão, as afecções psíquicas, dentre as quais encontramos o sentimento estético, deve ter-se mantido praticamente inalteradas ao longo da existência do homem, enquanto espécie atual. Donde, inferimos que as faculdades de sentir e de criar esteticamente tenham permanecido as mesmas. As obras de arte criadas há milênios, portanto, continuam proporcionando o mesmo atrativo para o homem de hoje, tal qual na época de sua criação. O sentimento do belo provocado no homem da Antiguidade por uma estátua, por exemplo, é o mesmo que se verifica atualmente, diante da mesma peça. Portanto, em dois sentidos diferentes a atemporalidade evidencia-se na arte: por meio da percepção intuitiva e por meio do valor artístico que transcende o tempo cronológico.

Ao considerar o caráter evolutivo do homem, no qual consideramos a estabilidade da espécie, incluímos nesta consideração a homogeneidade de afetos de seus representantes. Pela homogeneidade pretendemos mostrar a condição pela qual os indivíduos, por mais diferentes que sejam, são capazes de responder afetivamente de forma semelhante, seja biologicamente ou psiquicamente. Estamos nos referindo à simpatia. Por ela, indivíduos da mesma espécie

apresentam faculdades que se apresentam homogeneamente entre seus representantes. Suas necessidades vitais e seus afetos emotivos surgem em um e nos outros indivíduos de forma semelhante. Dentre esses afetos apontamos o sentimento estético. Afirmamos que este seja um sentimento que deva surgir de forma idêntica, senão em todos, mas pelo menos na maioria dos homens. Assumimos que teoricamente o sentimento estético seja possível a todos. Independentemente do fato de que na prática a afecção estética seja universal no ser humano ou não, o que desejamos evidenciar é a simpatia como fator pelo qual pretensamente entendemos que todos os indivíduos da mesma espécie apresentam respostas orgânicas e psíquicas dentro de um mesmo gênero. No caso específico da percepção estética, o sentimento do belo deve ser despertado em todos os indivíduos que entrem em contato perceptivo consciente com uma determinada obra de arte. Portanto, é com base na possibilidade e na efetiva ocorrência real do sentimento empático que conseguimos encontrar a solução pela qual indivíduos diferentes são afetados semelhantemente pela percepção de uma mesma peça artística. Portanto, o reconhecimento de uma criação como sendo uma obra de arte encontra sua universalidade no sentimento que é comum a todos os homens, que presumimos serem aptos a esta forma de afeto. Assim, a estátua da Vênus de Milo deve ter provocado o mesmo sentimento no homem da Antiguidade que o sentimento provocado hoje. Ela continua sendo vista como uma peça artística por todos e quaisquer indivíduos; fato este que corrobora os efeitos de sua universalidade e de sua atemporalidade, enquanto arte.

12.6 Sobre a verdade na arte

Nosso entendimento, como vimos acima, sobre a universalidade de sentimentos encontra coerência se levarmos em conta o fator comum pelo qual diferentes indivíduos tendem a apresentar semelhante resposta afetiva diante de objetos e situações semelhantes: a simpatia. Somente a simpatia pode explicar a possibilidade de uma espécie de consenso entre sentimentos. Admitimos que o sentimento estético pode surgir, mas não necessariamente igual em todos os indivíduos, na realidade efetiva. A afecção pode transitar do bonito ao feio e, mesmo assim, continua sendo uma reação emotiva de cunho estético. O que é sentido é indubitável. Sob este aspecto, os afetos têm sempre em si o valor de verdade incontestável. A partir desta constatação, o sentimento estético como quaisquer outras afecções são verdadeiros para o indivíduo que sente. Sua pura subjetividade parece, em certo sentido, retirar ou reduzir o caráter de universalidade do aspecto estético de uma obra de arte. Entretanto, devemos lembrar que a universalidade da arte recai sobre sua propriedade de

despertar sentimento estético e não sobre o tipo de sentimento estético despertado. Diante disso, a verdade a que nos referimos permanece inalterada, independentemente de como individualmente cada espectador é afetado pela arte. Não importa que o sentimento de bonito ou de feio seja o afeto provocado no indivíduo pela peça artística, a questão é que esse afeto surge à consciência de forma genuína e absoluta. Tal qual outros afetos psíquicos, não pode ser negado e impõe-se como verdade; verdade essa que se coloca individualmente a seu modo para cada um. Donde, afirmamos que a afecção estética é universal no sentido de aparecer de forma genérica em todos os indivíduos, mas manifestar-se pontualmente e singularmente para cada indivíduo. Por isso,

[...] Desde que um sentimento é reconhecido geralmente por verdadeiro, não se segue que ele seja um sentimento geral. Nada de mais singular que o personagem de Hamlet. Se ele se assemelha, por alguns quesitos, a outros homens, não é por esse motivo que ele mais nos interessa. Mas, ele é universalmente aceito, universalmente tido como real. É neste sentido somente que ele é de uma verdade universal. O mesmo se dá com outros produtos da arte. Cada um deles é singular, mas acabará, se tem a marca do gênio, por ser aceito por todo mundo. (BERGSON, 2012a, p. 124)

Observamos que o critério de verdade que conferimos aos afetos nos induz o sentido de realidade. Em virtude disso, aquilo que sentimos no momento presente surge na consciência como verdade absoluta e somos levados a conceder o caráter de verídico e de real ao sentimento que nos afeta. E esse sentimento, sendo ele estético, mescla-se com o objeto que o motivou durante a percepção. Objeto percebido e sentimento sugerido conduzem-nos para uma interpretação pela qual o afeto projeta-se para o objeto percebido. Passamos a enxergar o efeito estético da percepção do belo não em nós mesmos, mas como consequência daquilo que se apresenta à percepção. O aspecto estético da obra de arte passa a ter o mesmo valor de verdade a que concedemos afetivamente aos sentimento estético. Se a peça artística nos remete a uma realidade ocorrida de fato ou ficcionada não importa. É o sentimento de existência real que nos é despertado. Por isso, mesmo que o objeto seja simbólico, como o personagem de um romance, enxergamos e sentimos o mesmo como sendo real. No exemplo citado mais acima, Hamlet é um personagem de ficção ao qual concedemos realidade em nosso imaginário. Em relação a ele pensamos e imaginamos o desenrolar de sua trama como se estivéssemos lidando com fatos reais que estamos presenciando efetivamente. Contudo, o Hamlet que imagino é somente meu e que, por certo, difere do Hamlet imaginado por outros indivíduos. O traço de união entre o que imagino e o que outros imaginam está na verdade encerrada no sentimento estético que é despertado em cada um de nós. Todos damos status de verdade e de realidade presumida para um ente fictício. Encontramos, assim, o fator universalidade que sob sua forma ideal deveria atingir a todos indivíduos igualmente: pois, há

um ente fictício ou não a que todos se referem. Diante da possibilidade de ocorrência efetiva do reconhecimento e da convergência de sentimentos estéticos, somos adeptos da noção de verdade universal, mesmo que presumida; verdade esta que surge em nossas relações com as obras de arte e que as insere na cultura como obras-primas. Estas são detentoras de reconhecimento em nível tal que praticamente encontramos unanimidade de apreciação estética. Este fato nos leva a refletir sobre dois caracteres concomitantes das artes que parecem paradoxais: sua singularidade e sua universalidade.

Por que aceitamos? E, se ela é única em seu gênero, com que base a reconhecemos como verdadeira? Nós a reconhecemos, acredito, pelo próprio esforço que ela nos leva a ver sinceramente por nosso lado. A sinceridade é comunicativa. O que o artista viu não reveremos nunca, sem dúvida, pelo menos como ele viu, mas se ele viu bem, o esforço que ele fez para levantar o véu impõe-se à nossa imitação. [...] A verdade se põe como uma potência de convicção, e mesmo de conversão que é a marca pela qual é reconhecida. Quanto maior é a obra, mais profunda é a verdade entrevista, mas o efeito tenderá a tornar-se universal. A universalidade está, então, aqui, no efeito produzido e não na causa. (BERGSON, 2012a, p. 124-125)

Encontramos aqui o nexos entre a singularidade e a universalidade da arte. Embora essas duas propriedades expressem atributos diametralmente opostos, se forem isoladamente consideradas, o laço que as aproxima encontra-se nos fatores decorrentes do sentimento estético relacionados à verdade partilhada simpaticamente. Acreditamos que “A verdade se põe como uma potência de convicção, e mesmo de conversão que é a marca pela qual é reconhecida.” (citado acima) Pois, a singularidade de uma obra de arte nos aponta para o fato de que ela é única. Essa unicidade evidencia-se também no sentimento que ela evoca em nossa consciência. Sentimento é, como qualquer afeto, totalmente subjetivo. Entretanto, a intersubjetividade surge como condição pela qual o compartilhamento de afetos torna-se possível. Entramos, aqui, no campo da influência simpática pela qual uma mesma peça artística provoca afetos semelhantes em indivíduos distintos. Surge, então, por meio da relação simpática, a irradiação do efeito estético da arte para o universo de indivíduos que entram em contato perceptivo com ela. Como está posto na citação acima: “A universalidade está, então, aqui, no efeito produzido e não na causa.” (citado acima) A universalidade da arte encontra-se, não na peça artística propriamente dita, mas no efeito, isto é, no sentimento estético que ela provoca. Entre o virtual e o real,

A arte não é nada mais que uma visão direta da realidade. Mas, essa pureza de percepção implica uma ruptura com a convenção útil, um desinteresse inato e especialmente localizado do sentido e da consciência, enfim uma certa imaterialidade de vida, que é aquilo que designamos sempre por idealismo. De forma que a gente poderia dizer, sem de forma alguma fazer jogo de palavras, que o realismo está na obra enquanto o idealismo está na alma e que somente à força da idealidade podemos retomar contato com a realidade. (BERGSON, 2012a, p. 120-121).

O trecho: “somente à força da idealidade podemos retomar contato com a realidade.” (citado acima) denota o poder de precedência que o idealismo, aqui expressando o aspecto virtual, tem sobre a realidade que nos chega via percepção. Pois, quando se trata de sentir e interpretar o que foi apreendido pelos órgãos sensoriais ou apercebido intuitivamente, é o sentimento e/ou o significado que damos ao que foi apreendido que constituem a verdade enxergada pela consciência. A realidade somente adquire sentido ou valor a partir da forma como ela é *vista* pela mente.

Todo o processo perceptivo no qual a estética está envolvida inclui necessariamente a imaginação criadora. Devemos ter em vista que a possibilidade de adequação da mente aos contos, aos dramas e às sugestões de uma obra de arte depende totalmente da faculdade da imaginação. Diante de algumas peças de arte, as imagens e sentimentos que fazem parte de nossa imaginação criativa são virtualmente vividos como um *faz de conta*, isto é, como imitação de acontecimentos reais. Mas, em boa parte do que é imaginado, sem o perceber, intuímos o imaginado como sendo real. Em alguns desses momentos, o sentimento estético é tão intenso que suas imagens nos dão a ilusão de serem a pura realidade. É digno de nota que os sentimentos sugeridos por um poema, um romance ou um filme são capazes de despertar em nós afetos emotivos reais. Sentimos a alegria, a tristeza e as dores dos personagens representados com a fidedignidade da comoção verdadeira: comovemo-nos a ponto de nossas percepções resultarem em reações reais de riso, de choro e de reflexos da dor. Nesse sentido, o que está de fato ocorrendo é a experimentação real dos afetos sugeridos. Os personagens tornam-se de fictícios a verdadeiros pela ação sugestiva que deu vida verdadeira aos personagens ficcionais, por meio do sentimento estético. No exemplo ilustrado na citação acima, o personagem Hamlet é fictício. O leitor da tragédia de William Shakespeare ou o espectador da encenação teatral de sua magnífica tragédia sabe muito bem que está diante de um personagem fictício, mas deixa-se ser enlevado pelo sentimento de realidade que sua imaginação cria a partir da leitura ou percepção da peça encenada. Este fenômeno é observado de forma mais marcante quanto mais sentimento de realidade a ficção é capaz de suscitar em nossas mentes. Este aspecto fenomênico mostra-se como um importante elemento pelo qual podemos objetivamente avaliar o valor de uma obra de arte. Pois quanto mais uma obra artística seja capaz de comover o maior número de indivíduos, independentemente de lugar e de tempo, mais valor estético ela possui. Esse alcance estético é o que nos autoriza a falar de universalidade de uma determinada obra de arte. O caráter de universalidade da arte é de extrema relevância no estudo da estética filosófica, tendo em vista o caráter singular, e

consequentemente individual, de toda e qualquer criação artística. É a união indissolúvel do singular e do universal, por meio do sentimento estético e que contraria a lógica racional.

12.7 O efeito estético: ficção e realidade

Transitamos entre a realidade e a virtualidade. Nossas mentes lidam com dados sensoriais, resultantes de nossos contatos com a exterioridade, e com dados virtuais, que são nossas atividades mentais. Realidade e virtualidade não são instâncias que se opõem; elas são instâncias de naturezas diferentes, mas que estão em intercâmbio; intercâmbio este estabelecido por nossos corpos e por nossas mentes. Portanto, o contato com a realidade não pode ser negligenciado, uma vez que é a própria realidade o palco de nossas atividades. É nela que ocorre a efetivação de nossas atividades artísticas e é a partir dela que somos tocados esteticamente. Se desejamos expressar nossas emoções, dentre as quais o sentimento do belo, necessitamos nos voltar para a exterioridade e buscar os recursos comunicativos adequados. Em vista disso, o material de que se serve o artista é fornecido pela realidade efetiva. Esse material pode ser nosso próprio corpo, como também, todos os materiais disponíveis no ambiente. As artes cujo elemento fundamental é o movimento corporal como a dança, a mímica, a imitação têm como matéria prima o corpo do artista. A pintura, a escultura e a arquitetura exigem elementos materiais, além da capacidade técnica do artista. Nos dois casos mencionados, a criação artística envolve a imaginação criadora e a habilidade do artista para que sua arte se efetive na realidade.

O sentimento estético, que surge na percepção, apresenta-se sob duas formas distintas: sob a forma de sentimento sugerido, no espectador; e sob a forma de sentimento comunicado pelo do artista. No primeiro caso, a expressão artística fundamenta-se na percepção sensorial: uma apresentação ou uma peça artística realmente existente evoca nosso sentimento estético. No segundo caso, o fundamento do elemento estético encontra-se na criatividade do artista, que sentiu a necessidade de criar.

A forma como as impressões artísticas são apreendidas ocorre despreendida ou descompromissada em relação às necessidades materiais da vida. É esse o sentido contido na referência acima sobre a “imaterialidade da vida”. Entretanto, a imaterialidade da vida não significa desconexão com a realidade material. Ela indica o caráter eminentemente virtual e livre da instância estético/artística. Entendemos que a existência real da obra de arte tem por papel o acionamento de nossa imaginação criativa que cria imagens associadas a sentimentos estéticos. Estes inundam nossas consciências e, por serem afecções, invadem nossas

percepções. A preponderância da imaginação na percepção estética assume função semelhante à fabulação: a realidade da obra de arte apresenta-se apenas como um sinal que dispara, via sugestão, na mente, uma profusão de imagens e de sentimentos, gerados a partir da capacidade criadora da imaginação que há em cada um de nós. Embora tenhamos assemelhado a imaginação estética à fabulação, devemos reconhecer que a consciência estética excede em muito à fabulação em abrangência, se considerarmos que a fabulação tem fins práticos. Além disso, a imaginação criadora que participa do sentimento estético é altamente dinâmica. Ela se molda às sugestões oriundas das peças artísticas. Contrariamente, a fabulação não ajusta a mente à coisa percebida; ela impõe-se como referência interpretativa da realidade, referência que não depende da coisa percebida. Por isso, a profusão de imagens e de sentimentos a que nos referimos acima, que surgem na fabulação, são imagens-lembrança predeterminadas que servem de referencial para a interpretação da realidade, segundo uma visão de mundo. Diferentemente, na percepção estética, as imagens e afetos resultam de uma dinâmica pela qual a criatividade ocorre no momento da apreensão sensorial e não, como um conjunto de imagens previamente estabelecidas para interpretação do real. A visão estética gera um mundo que lhe é próprio. Portanto, no que concerne à analogia que apresentamos acima entre a fabulação e a instância estética, o elemento comum encontra-se na imaginação criadora. Na fabulação, a imaginação criadora agiu antecipadamente, criando um quadro fictício para a interpretação da realidade. Por outro lado, durante a percepção estética o quadro fictício é uma criação simultânea impulsionada pela motivação estética ou artística. A leitura ou a audição de um conto move a nossa imaginação ao mesmo tempo em que nos causa as comoções correspondentes. Não há limites para o processo imaginativo, tanto na criação estética quanto na fruição de uma obra de arte. Por isso, adotamos o entendimento de que é pela virtualidade, que se encontra em nossas mentes, que percebemos a realidade da forma como a supomos ser em sua efetividade; e, também, é pela virtualidade que sentimos e vivenciamos nossas fantasias, mesmo diante do fato de estarmos situados na realidade. Neste sentido, o sentimento estético, enquanto afecção emotiva que se insinua na percepção, domina a consciência durante a contemplação de uma obra de arte. Adicionamos, ainda, que esta modalidade de percepção tem em si, tal qual qualquer outra afecção psíquica, a marca da pura subjetividade. Pois, o que se passa em nossas mentes somente nós mesmos temos condição de acessar. Ninguém pode negar, para si mesmo, que está sentindo algo. O ato mental de sentir somente é acessível àquele indivíduo que sente. Não é possível que alguém ponha em dúvida seu próprio sentimento. Sob este entendimento, as afecções conscientes são essencialmente verdadeiras. Elas são, em seu íntimo, detentoras da força que nos oferece a convicção de que

este ou aquele sentimento estão efetivamente sendo sentidos. Em razão disso, o sentimento estético, que nos informa do bonito ou do feio sugerido pela arte, traz em si o valor da verdade que caracteriza todo e qualquer sentimento. Esse valor é absoluto, uma vez que ele não é passível de comparação. Ser absoluto e incomparável não é uma apreciação, mas o reconhecimento de que os afetos, em geral são da ordem do vivido, daquilo que é sentido, no exato momento em que é percebido. Em outras palavras, o sentimento estético pertence ao campo da intuição, isto é, da percepção intuitiva. A questão que surge é aquela que se aplica à instância na qual se situa a obra de arte. Esta situa-se na realidade. Ela é algo que se apresenta aos nossos sentidos em sua individualidade, mais especificamente, em sua singularidade. O sentimento despertado em nós pela peça artística não fica preso em nosso interior: ele projeta-se para o objeto percebido. Em vista disso, a beleza sentida é projetada para o exterior. Igualmente, o caráter absoluto do sentimento faz com que o valor de verdade do sentimento fruído, durante a percepção, também se projete para o que está sendo observado. Em vista disso, concebemos o belo como sendo atributo do objeto observado e costumamos afirmar que esta forma de pensar seja uma verdade incontestável e objetivamente verificável. Esta dedução resulta da suposição que fazemos de que todos nós estamos sujeitos aos mesmos afetos diante de uma mesma realidade. Temos, muitas vezes, sem o saber, a noção de empatia. Fazemos, portanto, uma inferência pela qual projetamos para nossos semelhantes a mesma forma de sentir diante da mesma obra. Essa projeção adquire o caráter de generalidade. Em decorrência deste posicionamento, somos levados a acreditar que a beleza esteja no objeto percebido e, mais ainda: que a beleza por mim vivenciada é igualmente vivenciada por nosso próximo, de forma objetiva. A partir disso, depreendemos que algo é belo para mim e para todos.

12.8 A arte cômica

Dedicamos um espaço especial para tratar da comédia enquanto arte, tendo em vista alguns fatores que a distinguem das demais modalidades artísticas. Primeiramente, precisamos esclarecer que a comicidade está relacionada à provocação do riso. Contudo, nem toda situação risível é necessariamente artística. Em segundo lugar, há um contraste entre o particular e o geral quando comparamos as artes cômicas às demais modalidades artísticas. Pois, as artes em geral são fruto da apreensão singular de um momento da percepção da realidade ou da intuição de nossos afetos emotivos. Em decorrência disso, as obras de arte são dedicadas à representação do particular, ou melhor dizendo, do que é singular: o que nos

coloca na condição de afirmar que cada obra de arte é única, tanto em sua concepção, quanto em sua concretização. Por outro lado, como veremos em seguida, a comicidade lida com generalizações.

Pelo fato de que a provocação do riso não está restrita ao campo da arte, devemos considerar que a estética voltada para o riso, participa de um gênero de atividades mais amplo do relacionamento humano denominado comédia. Para ilustrar a especificidade do gênero cômico, apresentamos, abaixo, algumas situações nas quais somos dominados pelo impulso do riso:

- a) Alguns acidentes banais que possamos presenciar, como a queda de alguém que escorregou ou que tropeçou e caiu, são capazes de nos conduzir a duas reações distintas: ou ao riso, ou ao sentimento de empatia pela dor; são reações antagônicas, porque quem riu, não sentiu comoção, naquele momento; enquanto, quem se comoveu não conseguiu rir. Situações desse tipo encontram-se descritas em *La psychologie des sentiments (A psicologia dos sentimentos)*, de Ribot, cuja primeira edição data de 1896. Observamos que seu autor não classifica este tipo de riso no campo da estética.

“Parece completamente certo não somente que o riso acompanha a brutalidade e a crueldade nas raças e nas crianças incultas; mas, que no caso do riso mais refinado e mais inocente, ele está apto ainda a acompanhar a visão da perda da dignidade dos outros, quando essa perda não suscita, em nós outros, sentimentos de pesar.” É de observação comum a tendência de muitas pessoas de rir imediatamente de todo acidente, mesmo daquele um tanto grave, que acontece aos outros. E esse riso instintivo não encontra aprovação diante do lado bom da cultura humana. Está claro que, sob essa forma, o riso é estranho à estética.⁷⁷ (Ribot, 1930, p. 355)

- b) Há situações nas quais um indivíduo deseja ofender seu próximo e pratica o escárnio como forma de atingir seu desafeto. Para isso, ele busca ridicularizar o outro diante de outras pessoas. Este efeito ele busca por meio de palavras ou gestos engraçados, piadas ou criação de situações hilárias que visam a colocar o outro em situação embaraçosa, isto é, que seu “opponente” se torne alvo do riso coletivo:
- c) Momentos de superação de forte sufoco emotivo após passarmos por situações de perigo extremo, que muitas vezes chegam ao nível de risco de vida, podem induzir-nos à reação do riso. Quando escapamos de situações de acidente quase fatal, por exemplo, é normal que o relaxamento e o alívio de ter escapado ao

⁷⁷ RIBOT, Théodule. *La psychologie des sentiments*. p. 355. Obs.: O trecho entre aspas da citação referencia-se a: James Sully, *Sensation and intuition*, p. 262. *The human mind*, II, 148, editado pela primeira vez em 1880.

infortúnio possa tanto nos levar ao riso, quanto a reflexões diversas sobre nossas próprias existências; e,

- d) A luta pela vida coloca-nos diante de desafios que muitas vezes julgamos impossíveis de serem superados. Contudo, ao conseguirmos superá-los, não raro, somos dominados pelo impulso do riso, riso de superação.

Estes e muitos outros exemplos podem ser apontados como situações nas quais o riso é provocado. Especificamente, nos exemplos *a* e *c* acima, que ilustram incidentes e acidentes realmente observados e nas situações próximas à fatalidade, a despeito dos riscos envolvidos, sentimos, às vezes, que as situações são engraçadas. O exemplo *b* é aquele que tem todas as condições de induzir-nos ao erro de classificar a situação retratada no campo da estética. Ali encontramos a figura do quase artista, aquele que deseja provocar o riso. Contudo, o escárnio, por natureza, é realizado com fins práticos, isto é, visando a efeitos eminentemente morais. Ele visa diminuir moralmente o outro, desacreditá-lo ou ofendê-lo. Nem por isso, a classificação do escárnio como recurso da relação ética-moral entre indivíduos não lhe retira o caráter de comicidade: o riso é provocado. Portanto, o escárnio é cômico e ao mesmo tempo moral, mas não participa do campo da estética. Isso se deve ao fato de que a estética tem por fundamento seu distanciamento das noções práticas e úteis da vida. Ainda no exemplo, *d* estamos diante do riso que não é caracterizado como sendo estético. O riso ali surge em decorrência de uma tensão emocional que chegou ao fim. Rimos da vida, por vezes, quando superamos as tensões provocadas por doença, por dificuldades advindas da desarmonia social, pelos desastres naturais e outros fatores. Em todas essas circunstâncias, encontramos um elemento comum que é a nossa relação prática com a vida. Este elemento comum é suficiente para retirar o riso de superação do campo estético. Tendo isto em vista, reiteramos que a estética é, por essência, livre de quaisquer determinações de utilidade e de praticidade.

Na citação constante da alínea *a* acima, encontramos uma informação que corrobora a distinção que estabelecemos entre o riso estético e o não estético no trecho “Está claro que, sob essa forma, o riso é estranho à estética”. Essa asserção explícita que mesmo em situações que envolvem o sofrimento de outros, o riso pode surgir. Mas, a estética situa-se em um campo totalmente oposto ao comprometimento com a utilidade prática. Então, para a melhor compreensão da comicidade, propomo-nos a dividir este estudo em dois blocos: a comicidade geral e a artística.

12.8.1 Da comicidade em geral

Nossa referência para o entendimento da comicidade em geral está no minucioso trabalho elaborado por Henri Bergson, em *Le rire: essai sur la signification du comique (O riso: ensaio sobre a significação da comicidade)*. Devemos esclarecer que sob a sigla de comicidade em geral entendemos as situações nas quais encontramos a manifestação do riso, sem que se restrinja ao campo da comicidade artística. No caput desta subseção, apresentamos algumas situações, de *a* à *d*, nas quais o riso está presente, sem que necessariamente possamos classifica-lo no campo estético. Mas, alguns fatores, indicados por Bergson, serão suficientes para nos orientar na discriminação entre o que é e o que não é cômico. Três fatores são considerados essenciais para que a comicidade seja caracterizada: humano, insensibilidade e social.

a) O fator humano:

Não há comicidade fora do que é propriamente humano. Uma paisagem poderá ser bela, graciosa, sublime, insignificante ou feia; mas, jamais será risível. Rir-se-á de um animal, mas, em razão de que se surpreenda nele uma atitude de homem ou uma expressão humana. Rir-se-á de um chapéu; mas, do que rimos, então, não é do pedaço de feltro ou de palha [de que são feitos], é do capricho humano do qual ele foi moldado. (BERGSON, 2012a, p. 2-3)

O primeiro fator apontado por Bergson como característica da comicidade é sua conexão com o ser humano. Onde quer que encontremos algo que nos faça rir, estaremos diante de alguma forma de influência humana real ou presumida. O exemplo do chapéu engraçado é a ilustração que mais aproxima um objeto do gênero humano, em vista de que ele é um objeto criado pelo homem. Contudo, uma paisagem ou qualquer ambiente natural podem nos parecer hilários; mas essa situação somente se explica a partir de uma interpretação imaginativa pela qual projetamos para o que é visto algum atributo ou interferência humana. O reconhecimento de algo ou circunstâncias, como sendo detentores de humanidade, envolve nossa capacidade de interpretação da realidade. Em decorrência disso, o fator seguinte encontra-se indissolavelmente associado a este, sob alguns aspectos:

b) A insensibilidade:

Assinalemos agora, como um sintoma menos digno de observação, a insensibilidade que acompanha ordinariamente o riso. Parece que a comicidade não pode produzir seus efeitos a não ser na condição de cair sobre a superfície bem calma e bem unida de uma alma. A indiferença é seu meio natural. O riso não tem inimigo maior que a emoção. Não quero dizer que não possamos rir de uma pessoa que nos inspira piedade, por exemplo, ou mesmo afeto: somente, então, por alguns instantes, faltará esquecer essa afecção, fazer calar essa piedade. Em uma sociedade de inteligências puras não se choraria, mas, talvez, ainda se riria; [...] A comicidade exige, enfim, para produzir todo seu efeito, uma coisa como a anestesia momentânea do coração. Ela endereça-se à inteligência. (BERGSON, 2012a, p. 3-4)

Sabemos que uma piada provoca o efeito desejado somente na condição de que seja entendida. Essa submissão ao entendimento encontra sua base na capacidade da inteligência humana. Por isso, podemos inferir que a comicidade é essencialmente dependente de nossa compreensão daquilo que estamos percebendo. Adicionalmente a isso, encontramos a possibilidade de interferência de outras formas de emoções que não o sentimento estético as quais podem inibir a reação estética diante de certos fatos. Pois como vimos no caput deste tópico, Ribot já descartava algumas situações de riso da classificação estética. Aqui, por outro lado, referimo-nos a algo igualmente muito esclarecedor: tudo aquilo que pode impedir ou bloquear o ato de rir. Trata-se de afetos antagônicos. Não devemos esquecer que o riso é resultado de afecções que ocorrem durante a percepção. E, assim, afetos emotivos de diferentes ordens podem surgir em nosso contato com o mundo. O afeto pelo qual a consciência é invadida é determinante do tipo de reação do indivíduo. Fazemos, aqui, uma interpretação mais precisa em relação ao que afirma Bergson ao dizer que: “O riso não tem inimigo maior que a emoção.”, como citado acima. Entendemos que o riso estético também é fruto de uma reação emotiva, reação que difere das demais. Pois, as emoções que ensejam o sentimento de piedade, de empatia com a dor do próximo e reações correlatas são afecções que bloqueiam o riso que poderia ser suscitado diante de situações que se revelariam ser risíveis para outros. Contudo, o riso como resultado de afecções emotivas em geral, também é uma manifestação de sentimento que invade a consciência tal qual as motivações ligadas às relações simpáticas.

c) A sociabilidade

Não fruiríamos da comicidade se nos sentíssemos isolados. Parece que o riso tem a necessidade de um eco. Escute-o bem: ele não é um som articulado, nítido, terminado; é alguma coisa que gostaria de prolongar-se, repercutindo-se de um indivíduo a outro, algo que começa por uma explosão que se espalha rolando, tal qual o trovão na montanha. E, contudo, essa repercussão não deve ir ao infinito. Ela pode deslocar-se no interior de um círculo tão amplo quanto desejemos; um círculo que não fica totalmente fechado. Nosso riso é sempre o riso de um grupo. (BERGSON, 2012a, p. 4-5)

Por este fator, verificamos que o riso cômico se caracteriza, também, pelo que apresenta de sua inserção social. Além de ser propriamente humano e além de requerer que seja percebido à luz da inteligência, ele depende da presença de terceiros. Ninguém cria um gracejo para guardar para si. As brincadeiras, provocações, insultos e as artes cômicas visam ao coletivo. E o coletivo é aqui entendido como o aspecto social da comicidade que tem a propriedade de ser contagiante. O riso cômico é contagiante no sentido de ser capaz de propagar-se para as pessoas para quem o motivo exato do riso não se tenha espalhado. Não é

raro que uma pessoa comece a rir junto com as outras, sem ao menos saber a razão. Creditamos este aspecto dispersivo e contagiante do riso à comoção simpática, assemelhada ao sentimento empático da dor ou do sofrimento. Este fenômeno da disseminação do riso cômico constitui um recurso de que se valem os artistas cômicos em suas apresentações no rádio, teatro e televisão: é comum nas apresentações humorísticas detectarmos a intromissão do riso de fundo (claque ou gravações) para dar mais realce à apresentação dos artistas.

12.8.2 Da comicidade artística

Do que vimos até este ponto, o riso não faz parte exclusivamente da comicidade artística. O riso de superação é um exemplo disso. O riso provocado pela situação de escárnio é cômico, mas nem por isso é estético/artístico; ele é provocado com fins morais, isto é, motivação prática. Em vista disso, dedicamos algumas palavras à esta temática para esclarecer alguns pontos pelos quais delimitamos a estética do riso.

O primeiro ponto a considerar é o aspecto desinteressado que reveste toda e qualquer produção artística. Por desinteresse devemos reiterar que entendemos a desconexão do ato criativo de todo e qualquer apelo das necessidades práticas da vida. Muito embora a criação humorística deva ter por base fatos e objetos da vida real, o efeito estético produzido pela comédia artística deve despir-se de toda e qualquer finalidade útil, seja ela social, moral, política, religiosa. Por exemplo, o escárnio artístico deve necessariamente diferir em todo sentido do escárnio realmente praticado por um indivíduo que deseja ridicularizar seu próximo. Mesmo que o escárnio encontrado na comédia artística expresse o mesmo sentido do escárnio da vida real, ele é realizado como algo encenado e não como a ofensa direta do artista contra um detrator real. O artista deve provocar o riso pelo que há de engraçado em situações semelhantes que costumamos observar no cotidiano. Lembremos do fato de que o escárnio não-artístico visa a ofender outros por um motivo real e assume um papel moral e, portanto, não-estético.

O segundo ponto a considerar é o caráter de generalidade que encontramos tanto na comicidade em geral quanto na estética. Somado ao fator relacionado ao desinteresse, a arte cômica não é feita sobre singularidades, mas sobre generalidades. O artista cômico não se volta para a apreensão intuitiva de um instante da realidade; ele volta-se para os hábitos contraídos, as modas, os trejeitos individuais, para as formas e costumes implantados e solidificados em uma sociedade. Enfim, ele volta-se para tipos. Seu método de percepção da realidade é pela indução. Ele busca criar uma figura, a partir da forma mediana que melhor

representa as práticas individuais e coletivas. Assim, ele cria, via síntese, figuras que, de forma genérica, representam tipos ou expressam modos de ser que convêm, por analogia, às coisas, a modos de ser e a indivíduos reais. Sob este aspecto, a arte cômica difere totalmente das demais formas de criação artística, tendo em vista que estas últimas são criadas a partir da singularidade e a primeira, a partir da generalidade. Portanto, a comédia artística encontra-se descrita nos seguintes termos:

Totalmente outro é o objeto da comédia. Aqui, a generalidade está na própria arte. A comédia pinta personagens que já encontramos e que reencontraremos, ainda, em nosso caminho. Ela nota as semelhanças. Ela visa a pôr *tipos* diante de nossos olhos. Ela criará até mesmo tipos novos, conforme seja necessário. Por isso mesmo, ela contrasta com os outros tipos de arte. (BERGSON, 2012a, p. 125)

12.8.3 Conflitos gerados pela comicidade

A criação artística, como vimos, é totalmente desprovida de limites impostos pela necessidades práticas da vida. Por esse motivo ela não se curva diante dos valores vigentes em determinada cultura. Este aspecto coloca, muitas vezes, uma determina criação em conflito com os valores sociais vigentes. Indivíduos, grupos étnicos, políticos, religiosos e minorias podem sentir-se atingidos nos valores que mais prezam. Em consequência disso, a arte cômica encontra-se, com frequência, no centro de muitas polêmicas. Pois muitas caricaturas, charges, piadas e alegorias que foram concebidas sem qualquer interesse senão o artístico, vêm sendo, nos últimos tempos, envolvidas em graves problemas quando seus personagens, ao invés de sugerirem os sentimentos estéticos pretendidos, provocam sentimentos de contrariedade. Exemplo desse tipo de conflito encontramos recentemente no massacre dos editores da revista semanal satírica francesa Charlie Hebdo, em 07 de janeiro de 2015. Consta que: “Das doze vítimas, onze morreram dentro da sede da editora e um do lado de fora. 2 vítimas eram policiais que faziam a guarda do local (incluindo a que foi vitimada do lado de fora da sede).”⁷⁸ O ataque terrorista foi motivado pela publicação, por parte da revista, de uma charge sobre o profeta Maomé. Diante de fatos como esse, o artista está sujeito a situações perigosas e que podem lhe custar a vida. Este fato ilustra, com toda propriedade, um caso típico pelo qual a arte não é entendida e sentida como sendo arte. O exemplo citado ilustra a relação da arte com a crença religiosa. A arte cômica, por suas sátiras, charges e piadas, encontra-se com muita frequência envolta em conflitos morais, políticos, individuais e outros. A unanimidade e a pretensa universalidade da arte encontram seus limites no mundo real.

⁷⁸ CHARLIE HEBDO. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Charlie_Hebdo>. Acesso em: 14 de julho de 2020.

Mas, esses limites não se devem à criação artística e sim aos efeitos provocados, que poderão não ser exclusivamente estéticos.

12.9 O artista e a evolução da vida

O artista é aquele indivíduo que apresenta a capacidade de percepção estética mais apurada que os outros. Por essa asserção estabelecemos a distinção entre o indivíduo comum dotado da faculdade do sentimento estético e aquele que é capaz de produzir ou criar obras de arte. Entendemos que a sensibilidade estética esteja potencialmente no homem enquanto espécie, mas aflorando com intensidades diferentes em cada indivíduo. Uns simplesmente são capazes apresentar reações afetivas estéticas que se limitam aos sentimentos correlatos. Outros, não somente são afetados sentimentalmente pela afecção estética, mas também são capazes de agir, de produzir ou de criar no mundo físico a partir desses afetos. Entre sentir e concretizar no mundo real o afeto estético está o limite que separa o artista do espectador da arte. O processo perceptivo do artista não se detém na fase da afecção, ele continua até a fase da ação eficaz que se exterioriza na criação artística. Diferentemente ocorre com o espectador cuja percepção estética não vai muito além da etapa afetiva. O processo perceptivo do espectador apresenta como ação as comoções que atuam sobre os sentimentos evocados ou sugeridos pela obra de arte. Sua afecção enfeixa-se nas emoções e nos movimentos corporais internos correlatos a imaginação e aos sentimentos despertados. Neste sentido, sua ação, se assim podemos designar, restringe-se às comoções provocadas pelo efeito estético. A comoção do espectador não se expande ao ponto de torná-lo um artista propriamente dito. O espectador é um artista à sua maneira, dentro dos sonhos e das fantasias a que é conduzido ao ser dominado pelo sentimento estético que lhe foi sugerido pela arte. O que há de comum entre artistas e espectadores é o fato de ambos moverem-se motivados pela afecção do sentimento estético, que tem a faculdade da imaginação criadora como usina de sua *matéria virtual*. A imaginação criadora é uma funcionalidade da mente humana que lhe possibilita tecer, de forma rica e criativa, dissociações e associações de ideias. Pois, como vimos, o grau evolutivo do homem lhe permite efetuar arranjos e combinações diversas com as imagens resultantes de impressões sensoriais e com as imagens imaginadas, isto é, criadas pela própria mente. Sua vida interior, mesclada com seus afetos atuais, compõe o misto de realidade e de ficções que podem condicionar todo o modo de ver o mundo e de sobre ele agir.

A imaginação criadora confere ao homem o poder de não apenas submeter-se à natureza; pela imaginação, ele cria seu próprio mundo, não apenas na ficção, mas também no

campo das necessidades vitais. Neste sentido, imaginação criadora é a faculdade pela qual o ser humano inova. Pois, através dela ele cria e, com isso, consegue ultrapassar o círculo das repetições no qual ficaria aprisionado, com certeza, se não fosse capaz de criar. A imaginação criadora opera por meio de imagens e abstratos emocionais; estes últimos são responsáveis pelo aspecto emotivo que acompanha as imagens. A criatividade da imaginação é fonte irrestrita de arranjos e combinações e não enxerga limites para sua atividade. Sua ação, quando se desenrola pela mente desprendida da realidade, alcança sua plenitude no campo mental da virtualidade pura. Por isso, podemos criar, mentalmente, de forma livre de quaisquer determinações ou barreiras impostas pela vida real. Neste sentido, a imaginação permanece como fonte permanentes de criação do novo, sem condicionantes e sem se prender a fins determinados. Dizemos que a imaginação não se submete nem ao determinismo, nem ao finalismo que são disposições mentais condicionantes pelas quais nos guiamos na vida prática.

A possibilidade da criação de uma obra de arte depende das condições materiais de que o homem dispõe para sua realização. Entre as condições materiais encontramos a própria capacidade psicofísica do homem e os recursos materiais possíveis de serem utilizados. O artista precisa treinar-se, educar suas capacidades de agir e conhecer os recursos materiais para que tenha as condições mínimas para concretizar aquilo que ele imaginou. A distração do artista não faz dele um ser alienado da realidade. Certamente ele é capaz de desligar-se quase que totalmente da realidade e *viajar* na imaginação. Mas, isso não é suficiente. Ele precisa aperfeiçoar-se nas atividades requeridas para que possa concretizar aquilo que apreendeu de forma ficcional. Entre o imaginar e o fazer encontramos, portanto, uma distância considerável. Por isso, abolimos totalmente a concepção de gênio artístico. Gênio artístico e inspiração por meio de forças sobrenaturais não fazem parte de nosso entendimento no que diz respeito ao potencial daquele que cria na realidade efetiva. O homem não nasce pronto; ele precisa, a duras penas, aprender a usar seu corpo e suas faculdades mentais. O artista não está fora dessa regra. Podemos até conceber que alguns artistas tenham inclinação mais intensa que outros dentro de um mesmo campo de criação, isto é, que sejam melhor dotados. Mas, a concretização de suas obras depende de prévia atividade tanto mental como psicofísica para que ele consiga externar ou construir o que foi imaginado.

Considerando o poder criativo do homem, que tem sua fonte na imaginação, o artista é o indivíduo sobre o qual se aglutina o poder de produzir o novo a partir das condições materiais nas quais se encontra na realidade. Isso nos remete analogicamente ao processo evolutivo da vida, do qual o homem faz parte. Ele é fruto do fluxo divergente pelo qual a vida

se desenvolve sobre a face da terra. Somos, enquanto espécie, o extremo de uma entre milhões de ramificações evolutivas do elã vital, o impulso de vida. Este, tal qual a imaginação, cria-se e recria-se, sem determinismos e sem finalismos, como vimos nos capítulos anteriores. Diríamos que milhões e milhões de alternativas de formas de vida foram criadas pelo poder de transformação ilimitado do elã vital. Entretanto, dentre tantas possibilidades pelas quais o elã vital se transforma gerando cada vez mais ramos evolutivos divergentes, somente as condições materiais de existência são capazes de limitar a concretização dessas possibilidades de vida. As espécies adaptam-se dentro de certas margens de condições ambientais. A capacidade adaptativa da espécie ao meio é condição de sobrevivência, de concretização e permanência no campo da realidade. E assim, efetivando-se sobre a forma de indivíduos reais que trazem a marca da espécie, a vida se multiplica tanto qualitativamente, quanto quantitativamente: ela se diversifica.

Excepcionalmente, o homem possui capacidade criativa análoga ao poder criativo da vida. Esse poder encontra-se na imaginação criativa que tanto lhe serve para adaptar-se às duras condições materiais de existência, quanto para a criação artística. Em vista disso, enxergamos na arte a expressão máxima da manifestação criativa da vida. Pois, a arte é fruto da criação irrestrita da imaginação que se efetiva no mundo concreto e real dentro de determinadas condições de existência do homem. Se por um lado, o impulso primordial de vida depende das condições materiais para que se concretize em seres vivos; por outro lado, a arte resulta das condições materiais representadas pelo artista que é fruto do longo processo evolutivo da vida. Analogamente, o artista assume o papel que o elã vital assume como fundamento da vida. O artista é fonte inesgotável de criação, por ser dotado da faculdade imaginativa criadora. Tal qual o elã vital, o artista é investido da potencialidade de criação sem limites. Mas este potencial atualiza-se somente diante das condições materiais realmente existentes. O impulso primordial de vida cria seres vivos; o artista cria obras de arte. Ambos, impulso de vida e artistas encontram-se ligados vitalmente por meio do processo evolutivo. Em virtude disso, acreditamos que não é por mero acidente que as determinações criativas pelas quais reconhecemos a evolução da vida ressurgam na faculdade criativa do artista. Em ambas as instâncias de criação, da vida e da arte, encontramos o não-determinismo, o não-finalismo e o impulso cego, persistente e incondicional de geração do novo.

CONCLUSÃO

Desenvolvemos a temática pela qual aproximamos o estudo da evolução da vida e suas possíveis relações com a criação artística. Para isso, discorremos sobre o fenômeno vital, desde a origem, e sobre o surgimento do comportamento estético-artístico nas atividades humanas. Iniciamos este trabalho, considerando as distinções entre matéria inerte e matéria organizada. Esta última passou a ser designada como corpo vivo, organismo e termos congêneres que nos indicam suas distinções com a matéria inerte, isto é, a matéria bruta ou desprovida de vida. Ao introduzirmos o conceito de *elã vital*, também denominado impulso primordial da vida, demos início à investigação sobre a forma como a vida surge e se ajusta ao ambiente. Observamos que a forma como a vida se desenvolve no espaço e no tempo é regida pela transformação continuada. A criação e a recriação de si são aspectos essenciais que se evidenciam na dinâmica pela qual a vida evolui ao longo do tempo, ao mesmo tempo em que amplia seu espaço de ocupação. Desse processo evolutivo, surgiu o homem. Este apresenta como um de seus atributos a capacidade criativa. E, esse atributo, como verificamos, encontra seu auge na criação artística.

Tendo em vista que tanto a vida quanto o ser humano apresentam em comum o dom da criação, propusemo-nos a investigar as possíveis e reais relações que o ato criativo do homem possa apresentar com a evolução da vida. Para isso, empreendemos busca de informações sobre o desenvolvimento da vida por meio do estudo de seu aspecto evolutivo e, também, sobre como surgiu e se desenvolveu a capacidade estético-artística no ser humano.

Utilizamos como orientação para nossa pesquisa a base conceitual fornecida pela filosofia de Henri Bergson. Isto o fizemos, tendo por base que este pensador nos legou importantes obras filosóficas, versando sobre a vida e sua evolução. Simultaneamente, ele nos deixou boas referências que nos orientaram no aprofundamento do conhecimento sobre as disposições criativas do homem. Sem alargar muito o escopo de nossa pesquisa, procuramos amparo nos trabalhos de Delboeuf, Théodule-Armand Ribot e de Henri Maudsley. Estes autores foram importantes fontes para a constituição da filosofia bergsoniana. Em decorrência disso, a eles recorremos a fim de manter a estruturação desta pesquisa o mais fiel possível aos textos de Bergson. O aporte que eles nos ofereceram recai sobre as concepções de sensibilidade, sensações, afetos emotivos e imaginação. Em especial, valemo-nos das exposições de Maudsley sobre o sistema nervoso e das afecções em geral; e, de Ribot extraímos boa parte das suas concepções de afeto emotivo e de imaginação criadora. O estudo das motivações e dos sentimentos por eles desenvolvido constituiu a base sobre a qual demos

curso à temática da imaginação, do sentimento estético e da criação artística. As concepções de sentimento estético e de imaginação criadora, que tomamos emprestado de Ribot, mostraram-se essenciais para a compreensão do conceito de estética e da faculdade criativa do homem. Sem estas bases conceituais, esta pesquisa estaria seriamente comprometida em vista dos nexos que nos propomos estabelecer entre a evolução da vida e a criação artística.

A vida e seu processo evolutivo foram analisados a partir da concepção de *elã vital* apresentada por Bergson em *A evolução criadora*. O elã vital, ou impulso primordial da vida, constitui o fator que engendra a vida a partir da matéria inerte. Sua principal propriedade apresenta-se no poder de engendramento da vida e no desenvolvimento divergente de novas espécies a que denominamos mutação. Sob diversas perspectivas, o estudo da evolução da vida foi investigado. Procuramos interrogar a evolução pelo prisma dos princípios deterministas. Os princípios de finalidade, mecanicismo e causalidade foram aplicados à investigação com vistas a verificar se o processo evolutivo a eles se submetem. As conclusões a que chegamos evidenciaram que a evolução da vida não é determinada por nenhum dos três princípios. Em outras palavras, as propriedades criativas do elã vital são indeterminadas, não se submetendo a regras e nem se encerrando na criação efetiva de uma espécie. Cada espécie gerada seria equivalente a uma etapa, um degrau de desenvolvimento que não cessa. A orientação em direção a qual a transformação ocorre não existe previamente, conforme o tópico 3.2.2 (Um modelo para o mundo), desta pesquisa. Pois, a propriedade de criação do elã vital não se determina previamente segundo um alvo claro e preciso a ser alcançado. Não há, portanto, determinismo finalista, ou conformidade a fins no impulso de vida. Ele é pura criação, sem submissão à necessidade de criar segundo um modelo de espécie preestabelecido. Assim como não se verifica movimento de transformação direcionado a fins, a evolução das espécies não ocorre segundo nenhum tipo específico de organização das partes a que denominamos mecanicismo, conforme tópico 3.2.1 (O mundo em uma fórmula), desta pesquisa. Não ficou evidenciado que exista um princípio orientador pelo qual as diversas espécies geradas venham a se organizar em sistemas nos moldes pelos quais uma espécie se encadeia ou se relaciona com outras segundo uma estrutura padronizada e bem definida de conexão da parte ao todo. Não foi negada a necessidade de integração do ser vivo ao meio. Afinal, a possibilidade única de existência de uma espécie é o fator adaptativo o qual demanda intercâmbio do organismo com o ambiente. Mas, este intercâmbio não ocorre segundo um padrão pelo qual possamos apontar uma mecânica clara de integração, seja espécie-espécie ou seja indivíduo-meio. E se considerarmos a estruturação orgânica e as funcionalidades dos seres vivos, verificamos que elas também não surgem segundo um

modelo mecânico preestabelecido. Por exemplo, a necessidade de locomoção dos animais não requer que necessariamente o animal seja dotado de patas; para se alimentar não se requer que o ser vivo seja dotado de estômago. Portanto, não há uma fórmula reguladora pela qual possamos explicar como ocorre a estruturação orgânica dos seres para que estes sobrevivam, se ajustem, ou se adaptem ao ambiente. Logo, a evolução não está submissa aos princípios mecanicistas. O princípio da causalidade também não exerce influência sobre a criação de novas espécies. Este princípio foi descrito no tópico 4.2 (Causalidade), desta pesquisa. O engendramento de novas formas de vidas ocorre de forma contingente. Mesmo se considerarmos que a vida evolui segundo etapas que dependem das formas de vida efetivamente concretizadas no mundo real, não foi encontrado indício de que o tipo de novidade surgida estivesse inelutavelmente atrelada a relações de causa e efeito. As possibilidades de transformações são múltiplas e imprevisíveis. Uma nova espécie é gerada com base em uma espécie matriz, mas não é esta última que determina as transformações; são as forças criativas do *elã vital* que as regem. Pois, como vimos no tópico 4.5.4 (Teoria moderna da evolução), desta tese, não são os indivíduos e as espécies que criam novas espécies, mas as disposições criativas contidas no *elã vital* que se expressam sob a forma de genes. Podemos, inclusive, fazer projeções de possibilidades diversas de transformações, segundo a nossa faculdade da inteligência ou da imaginação, mas a geração do novo é totalmente aberta. Devido à esta propriedade contingente da geração do novo, a evolução não está submissa ao princípio da causalidade ou de qualquer outro determinismo.

A não submissão da evolução da vida ao finalismo, ao mecanicismo e à causalidade evidencia-se pela multiplicidade de espécies que encontramos sobre a face da Terra. Novas espécies surgem, como a biologia e a genética nos tem mostrado. Exemplos claros das intermináveis transformações já são realidades detectáveis atualmente por meio da investigação genética. Observa-se principalmente nas pesquisas sobre os vírus e seres microscópicos o quanto a vida é transformação continuada. As epidemias e pandemias que têm infringido doenças e mortes à humanidade têm sido superadas por meio das descobertas, tanto das novas formas de vida quanto de suas mutações. O vírus da gripe representa um exemplo típico de como a vida se transforma; tanto que a cada ano somos submetidos à renovação de nossas defesas imunológicas: novas versões de vacinas contra a gripe nos são inoculadas para fazer frente à constante mutação desse vírus. Portanto, a evolução da vida é pura criação, engendramento do novo e sem submissão a princípios reguladores. O *elã vital* imprime vida à matéria inorganizada, gerando seres vivos. Mas, as transformações da vida não seguem nenhuma fórmula ou modelo. Em consequência, não podemos afirmar que todas

as transformações são transformação para uma espécie mais adaptada ou melhor. A evolução gera seres diversos, independentemente de finalidade e, por isso, somente a contingência da relação do novo ser com meio será capaz de nos dar a resposta sobre sua adaptação. Diríamos que o elã vital é criação ilimitada: seria como o apostador que joga cegamente por meio de muitos lances. Assim, ele aumenta suas possibilidades no jogo ao ampliar suas chances de amealhar, pelo menos, um acerto temporário, para que possa dar continuidade às suas apostas. Em certo sentido, a evolução opera como as apostas. Nossas pesquisas mostraram que a evolução não é um acidente, mas, sim, a regra e o princípio pelo qual a essência da vida se efetiva no mundo real. A vida é, portanto, pura criação.

Dentre as múltiplas espécies que resultaram, ao longo do tempo, do desenvolvimento evolutivo da vida, surgiu o ser humano. Suas características o colocam dentro de uma classificação especial. O homem surgiu como uma espécie altamente deficitária fisicamente dentro da classe dos mamíferos superiores. Mas esta deficiência veio com a compensação de sua força mental: ele é detentor da capacidade criativa, advinda das faculdades da inteligência e da imaginação. No tópico 7.2.3 (Inteligência como libertação do mundo material), desta tese, encontramos a descrição da inteligência como faculdade criativa. A criatividade advinda da imaginação encontra-se descrita ao longo da Quarta Parte desta tese. A criatividade confere ao homem o poder de agir de forma mais eficaz sobre o meio. Pois, a sua criatividade associada à memória e à sua afetividade convergem para a percepção, proporcionando-lhe a capacidade de interpretação rica e intensa da realidade. A seu serviço encontramos a inteligência que cria relações novas (semelhanças, diferenças, analogias, razões, princípios, inferências) sobre as informações apreendidas da realidade. São disposições mentais que permitem ao homem enxergar seu mundo sob prismas diversos e que lhe conferem opções distintas de reações diante dos problemas enfrentados. A imaginação surge como faculdade que, em muitas instâncias, atua em conjunto com a inteligência, mas sua principal função é a criação de imagens artificiais que nos orientam na percepção e na interpretação da realidade ou na geração de ficções.

A criatividade humana é um dom sem o qual o homem seria um ser inviável. Seja ela originada pela inteligência, pela imaginação ou por ambas as faculdades reunidas, ela ocupa o espaço deixado pela falta das disposições instintivas, que são próprias aos demais animais. Como foi proposto por Ribot, o livre exercício das faculdades psicomotoras e mentais verificado nos mamíferos superiores, constitui a base sobre a qual os seres humanos desenvolvem sua capacidade criativa. As brincadeiras, os jogos, os desafios com os quais as crianças se exercitam, sem qualquer interesse, constituem movimentos que levam ao

autoconhecimento, à exploração das possibilidades de ação do corpo, como também, servem como atividades que ensejam o desenvolvimento das faculdades mentais, conforme descrito no tópico 11.1 (Consciência estética), desta pesquisa. Essas atividades encerram em si as funções criativas que são determinantes para a vida prática e para o próprio aprimoramento das faculdades criativas representadas pela imaginação e pela inteligência. Entretanto, esse impulso para o livre exercício do corpo e da mente não cessa quando o homem passa a agir conforme às exigências da vida. O lado prático da existência humana pode, em certas extensões, reduzir o afã do homem de agir livremente, isto é, de forma descompromissada. Mas, a faculdade do livre pensar e do livre agir continuam existindo, em seu interior, a despeito das exigências impostas pela necessidade de sobrevivência. A permanência do impulso criativo continua atuando de forma espontânea. Esta dinâmica persistente constitui a fonte de ideias novas que assumem funções diversas: a primeira delas é o preenchimento das percepções e dos conhecimentos objetivos que não fornecem um saber completo o suficiente sobre realidade. Sabemos que a imaginação aflora onde o pensamento racional e coerente falha. Diante do desconhecido, é a imaginação, criada a partir dos dados preliminares da percepção, que nos orienta o comportamento. Nesses casos, estamos diante do lado prático da criatividade. Mas esta não se esgota em sua aplicação necessária e útil demandada pela vida prática. A imaginação criadora continua para além dessas determinações. Dentre suas funções que transcendem os imperativos da sobrevivência, a criatividade expressa-se no homem através de determinações estéticas, determinações que se evidenciam no sentimento estético e na criação artística. Neste sentido, as atividades que se mostravam através do livre jogo do corpo e da mente, adquirem relevância dentre as diversas funções humanas: o sentimento do belo e o impulso para a concretização desse sentimento em obras de arte. Do mesmo modo que o livre jogo impulsiona a criança a brincar, o sentimento estético impulsiona o homem a criar. A partir dessas considerações, fazemos distinção entre as criações a partir de sua aplicabilidade. Umas são destinadas às funções utilitárias da vida, outras não. No que concerne à capacidade criativa em geral que encontramos no homem, chegamos à conclusão de que ela é essencial, em vista das fragilidades físicas e instintivas próprias à sua espécie. Entretanto, no que diz respeito à criatividade artística, em especial, devemos afirmar que ela não é essencial à vida pela própria definição de arte e seus efeitos estéticos. Pois, como foi reiterado, ao longo desta investigação, o efeito estético produzido por uma obra de arte é destituído de toda e qualquer utilidade. Contudo, devemos considerar que a arte traz em si potencialidades que podem vir a tornar-se de extrema utilidade conforme a evolução das ciências e das técnicas. O que no momento atual tenha valor exclusivamente estético pode em

circunstâncias diversas perder este caráter e tornar-se útil ou saber prático diante de novas realidades.

Nossas investigações nos mostraram que as operações mentais que efetuamos com as diversas modalidades de imagens vêm acompanhadas de afetos. Este fato nos permitiu a compreensão de alguns fenômenos pelos quais temos reações emotivas diante de operações mentais que não as percepções da realidade. Somos emocionalmente sensíveis às lembranças comoventes, além do que, somos levados a ter reações emotivas diante de representações da realidade ou diante de ficções artísticas. Lembranças e sentimentos estéticos despertados pelas artes são expressões de imagens-lembrança que se associam aos afetos corporais por meio de suas cargas emotivas e repercutem nas reações orgânicas que lhes correspondem. Desse modo, fica mais fácil compreender o aspecto psicofísico desempenhado pelas obras de arte que nos sugerem sentimentos.

Todo o processo pelo qual somos movidos pelas sugestões estéticas tem como base a faculdade da imaginação criadora, muito bem explicitada por Ribot. Vimos que esta faculdade move o homem tanto na ação criadora quanto na sua capacidade de sentir. O artista depende dessa faculdade, sem a qual ele não é capaz de criar. O espectador, por outro lado, também depende dessa faculdade, sem a qual não consegue ser movido pelo poder sugestivo das obras de arte.

Acima de tudo, destacamos que a imaginação criadora é uma faculdade vital para o ser humano. Ela exerce influência essencial na nossa relação com o mundo. Pois, como vimos ao longo de nossa exposição, as primeiras ideias pelas quais enxergamos a realidade são marcadas por fantasias. Mas, essas fantasias não devem ser consideradas erro. Elas decorrem das interpretações que fazemos por meio da deficiência quantitativa e qualitativa de nossas primeiras impressões sensoriais. As poucas informações, que se devem às poucas experiências, não nos fornecem a base para uma adequada operação mental lógico-científica. Então, nos primeiros anos de vida, a imaginação flui livre das determinações lógico-rationais, que ainda se encontram em formação. Devemos, contudo, ter em conta que o desenvolvimento e aprimoramento do pensamento lógico racional não exclui a faculdade imaginativa. Neste sentido, o homem torna-se um ser criativo tanto pela inteligência, quanto pela imaginação. E esses poderes criativos operam no campo da virtualidade, sem limites. Por isso, procuramos deixar claro que a criatividade não é um dom que se aplica exclusivamente ao campo artístico. Todo o progresso científico e tecnológico desenvolvido pelo homem decorre de sua criatividade. A distinção que apontamos entre a criação científica e a artística encontra-se na submissão às leis e às regras que orientam as criações não-artísticas. As

ciências são formadas com base em critérios racionais e procedimentais que devem ser obedecidos na teoria e na prática. Diferentemente, as criações artísticas decorrem do livre movimento inovador da imaginação. No campo da arte, a imaginação vai além do possível, do provável, do lógico e do necessário. A imaginação ultrapassa o conceito que fazemos dela, uma vez que não podemos nem mesmo imaginar a extensão de nossa capacidade de inovar.

Ao colocarmos a distinção precisa entre a imaginação voltada para o uso prático e teórico e a imaginação voltada para a estética e para a arte, delimitamos de forma nítida nosso campo de investigação. O campo da imaginação voltado para a estética e a arte apresenta-se, portanto, como o espaço no qual a imaginação criadora atua sem limites. As dissociações e associações de imagens tornam-se fontes ilimitadas de ideias que podem despertar o ato criativo do artista ou despertar o sentimento estético do espectador diante do poder sugestivo de uma obra de arte. Os três fatores que caracterizam a imaginação criadora fornecem-nos a base para analisar esta faculdade à luz dos princípios deterministas (conforme tópico 3.2, Quarta Parte desta pesquisa). Se considerarmos os fatores intelectual, emocional e inconsciente que atuam sobre a imaginação criadora, somos levados ao entendimento de que a criatividade estético-artística não se encontra presa a determinismos. O processo pelo qual uma ideia criativa é gerada não segue qualquer parâmetro seja de ordem finalista, mecanicista ou causal.

A partir dos dados coletados e das averiguações empreendidas, verificamos que a evolução da vida é um fenômeno continuado que perpassa todos os seres vivos. Seu elemento fundamental é o *elã vital*, o qual é o fator sem o qual a vida não existe. Além de ser o impulso primordial da vida, o *elã vital* constitui a força interior que orienta a criação de novas espécies, usando como base as espécies que vão sendo criadas diferentemente, segundo diferenciações divergentes. Foi constatado que a criação de novas espécies não segue um padrão determinado pelo qual seja possível prever em que sentido as transformações devam seguir. Procuramos verificar se as teorias deterministas pelas quais interpretamos a realidade serviriam para justificar algumas possíveis tendências do processo evolutivo da vida. Evidenciou-se que a evolução tem por característica essencial a criatividade continuada, sem limites interpostos por determinismos. O finalismo, o mecanicismo e a causalidade como princípios pelos quais costumamos delinear e interpretar o fluxo dos fenômenos naturais mostraram-se insuficientes para explicar a evolução da vida. Onde, concluímos que a evolução é um processo vital que não está submisso aos critérios de avaliação que foram postos à prova. Poderíamos dizer que a evolução é livre, prolífera e indeterminada, em relação aos princípios considerados. Contudo, se considerarmos o critério da limitação ou da não-

limitação, que podemos tecer em relação à evolução, devemos esclarecer alguns pontos. Pois, encontramos limitações quanto às possibilidades reais de evolução, quando consideramos uma determinada espécie. Sabemos que, por exemplo, seria impossível um mamífero ser gerado a partir de uma bactéria. Há etapas ou sequências que necessariamente devem ser seguidas. Mas este fato não desfaz o caráter mutagênico do *elã vital* que opera, como dizemos antes, *dando tiro no escuro*, quando atua como elemento promotor das transformações vitais. Em vista disso, a evolução da vida não se dirige em direção a um modelo ideal a ser alcançado, mas existem limites que devem ser considerados quanto à sucessão de suas etapas. Novas espécies são geradas, mas a adequação delas ao meio depende sobretudo de sua capacidade adaptativa. Em razão disso e da falta de fins predeterminados, entendemos que na multiplicidade de reinos vitais e de espécies geradas encontramos graus diferenciados de adaptação. A adaptação não depende somente da espécie mas também das condições ambientais existentes. Portanto, o estudo da evolução da vida nos mostrou ser um fenômeno cujo principal atributo é a criação; criação que se efetua alheia aos princípios finalistas, mecanicistas e causais.

Para que cheguemos a um resultado coerente aos nossos objetivos, devemos pôr à prova os mesmos critérios avaliativos aplicados à evolução da vida para a avaliação da criatividade artística. Primeiramente, devemos elucidar o fato de que ambos os fenômenos, a evolução da vida e a criação artística, se encontram ligados por um laço indissolúvel. Este laço encontra-se no fato de que a criação artística é atividade humana e o ser humano situa-se no fluxo evolutivo da vida. Mesmo assim, devemos ter cautela ao tentar relacionar a criatividade da evolução à criatividade artística. A primeira versa sobre a geração de novas espécies e a segunda sobre a criação de obras de arte. Por isso, entendemos que a construção de relações comparativas, entre os dois fenômenos, devam ser efetuadas com base em analogias. Pois, se detectamos criatividade nos dois fenômenos, a criatividade surge atuante sobre objetos e situações distintas. Devemos até mesmo ter em vista que as forças que geram a criatividade são forças distintas e atuantes sobre elementos igualmente distintos. O *elã vital* atua sobre a matéria inerte criando vida; a imaginação criadora atua sobre o indivíduo, motivando-o à criação artística.

A base da criação artística encontra sua origem na imaginação criadora, imaginação que exerce papel vital no conjunto das necessidades adaptativas do homem. No ser humano especificamente, a criatividade tem importância vital, como posto acima, para sua sobrevivência, em virtude de suas fracas disposições instintivas e de sua fragilidade física. Estas condições adversas são supridas pela imaginação e pela inteligência: são faculdades que possibilitam ao ser humano a criação virtual de opções para pensar e para agir. Não por

menos, a criatividade humana transborda os limites de sua aplicabilidade prática. Como alternativa vital, ela impõe-se como fonte ilimitada de opções virtuais para a vida, sejam as imediatamente aplicáveis ou sejam aquelas cuja finalidade não entendemos. Por isso, essa faculdade leva o homem a ir além daquilo que julga ser seus limites na lida com óbices encontrados na realidade. Ele transcende virtualmente até mesmo as suas capacidades psicomotoras, quando imagina e quando pensa. Ele cria sem limites, no campo da virtualidade. Dentre as múltiplas criações, discernimos aquelas voltadas às necessidades vitais daquelas que denominamos desinteressadas. Dentre as atividades desinteressadas, encontramos a criação artística. Verificamos que o atributo que caracteriza a criação artística é o seu desprendimento de todas e quaisquer determinações finalistas, mecanicistas e causais. Esse desprendimento decorre do fato de que a criação artística é fruto da imaginação criadora que, por definição, é ilimitada. O que criamos virtualmente não encontra barreiras dentro do campo de nosso imaginário. Sob este aspecto, a imaginação criadora assemelha-se ao elã vital no sentido de que sua capacidade criativa não se submete a princípios deterministas. Mas, devemos prestar atenção ao fato de que nem tudo o que é imaginado é factível; e, essa mesma constatação aplica-se à evolução da vida. Temos aí mais um ponto de convergência entre as instâncias criativas. Pois, nem todas as mutações resultam em espécies viáveis, isto é, não têm condições de se efetivarem. A criatividade humana apresenta característica semelhante à evolução no que concerne à sua possibilidade de realização. Por mais clara, definida e simples que seja uma ideia artística, sua efetivação em obra de arte encontra seus limites dentro das condições materiais existentes para sua concretização e dentro das limitações de conhecimento e das habilidades técnicas do artista. Há, portanto, uma dicotomia entre as potencialidades criativas e suas chances de efetivação na realidade.

Desse modo, a criação artística, por ser originada da imaginação sem limites, apresenta-se, também, livre de determinações de submissão às necessidades de ordem prática da vida. A novidade que o artista é capaz de criar efetivamente não depende de qualquer apelo de utilidade. Sua orientação criativa origina-se das atividades livres da faculdade da imaginação. Por isso, as regras sociais, morais, religiosas, as leis científicas, os princípios da geometria e da matemática, assim como quaisquer regulações, sejam quais forem os critérios, não são determinantes para a criatividade artística. Essa liberdade, evidenciada no campo da arte, significa que a estética e a criação artística não se submetem a determinismos sejam estes de ordem finalista, mecanicista ou racionais. Isso coloca a arte como o fazer humano que não deve ser interpretado pela via do entendimento; destacamos que seu campo é a instância afetiva. Se há racionalidade em alguma peça artística, isto não significa que este seja o fator

preponderante a ser considerado. A arte é identificada como sendo arte pelos efeitos estéticos que ela é capaz de produzir. Entretanto, devemos observar que a não submissão da evolução da vida e da criação artística a determinismos seja o laço de união entre os dois fenômenos. Não é a indeterminação apresentada nas duas instâncias criativas que as conectam, por motivos lógicos. Pois, o fato de dois fenômenos distintos não obedecerem a um mesmo princípio não é suficiente para que se afirme que eles sejam de mesma natureza ou que respondam objetivamente de forma semelhante. Por esse motivo, não podemos afirmar que a evolução da vida e a criatividade artística estejam ligadas pelo fato de serem indiferentes aos princípios deterministas. O que podemos afirmar é tão somente que os dois fenômenos não se submetem a esses princípios. Mas, nem por isso podemos negar que haja laços de união entre os dois fenômenos. Afirmamos que há uma relação vital entre os dois fenômenos em pauta. Ele decorre do fato de que a percepção e a consciência estético-artística originam-se da capacidade criativa do homem. Essa capacidade não surgiu na espécie humana como um luxo ou um capricho da natureza. É pela criatividade que o homem, enquanto espécie, conseguiu sobreviver às suas deficiências físicas em relação aos demais seres vivos. Neste sentido, a criatividade é uma capacidade vital para o ser humano. Pelo seu poder criativo ilimitado, ela gera inovações das quais algumas convêm às necessidades práticas da vida, enquanto outras não. No concurso desse ato vital que é a criatividade, encontramos o poder criativo que move o homem para a consciência e para a percepção estético-artística.

Além do laço vital entre a evolução da vida e do fato de que a criação artística não se submete a determinismos, encontramos dois elementos comuns entre os dois fenômenos: a continuidade e o limite da efetivação da criação no mundo real. A evolução da vida e a criação artística são impulsos que não cessam de agir ao terem seus objetos concretizados na realidade. A criação da vida não se esgota na geração de uma espécie; semelhantemente, a criação de uma obra de arte não extingue o afã criativo do artista. No que concerne às limitações reais que o ato criativo enfrenta, apontamos as etapas evolutivas pelas quais a vida se desenvolve de espécie a espécie: como exemplificamos anteriormente, uma bactéria não evolui para uma mamífero. No que concerne às artes, encontramos as condições técnico-materiais e o grau de desenvolvimento e maturação do artista. O artista, por mais criativo que seja, depende da existência de materiais, de tecnologia, de conhecimentos e de capacitações para efetivar a construção daquilo que sua imaginação criadora lhe mostrou.

Em certo sentido pode-se estabelecer uma relação analógica ente a evolução da vida e a criação artística. A evolução da vida é a criação e a recriação incessante de seres vivos; a criação artística é a criação e recriação incessante de obras de arte. Em outro termos, o

processo de evolução da vida reflete-se na criação artística. Independentemente do fato de que a arte nos proporcione o acesso ao mundo rico da virtualidade, isto é, ela nos ofereça acesso a um mundo *vivo* de fantasias, o artístico encontra-se implicitamente ligado à vida: a criação artística, como dissemos acima, decorre da ação de um ser vivo que faz parte da cadeia evolutiva.

REFERÊNCIAS

ALBERTS, Bruce et al. *Biologia molecular da célula*. Título original: *Molecular biology of the cell*. 5th edition ISBN 978-0-8153-4105-5. Tradução de Ana Leticia de Souza Vanz et al. 5. ed. Porto Alegre: Artmed, 2010. ISBN 978-85-363-2066-3

AMABIS, José Mariano; MARTHO, Gilberto Rodrigues. *Fundamentos da biologia moderna*. V. único, 4. ed. São Paulo: Moderna, 2006. ISBN 85-16-05269-9 (LA) e 85-16-05270-2 (LP)

ARISTOTLE. *Metaphysics*. In: Barnes, Jonathan. *The complete Works of Aristotle*. Volume two. Sixth Printing, with corrections, 1995. Princenton, New Jersey (UK): Princenton University Press, 1984. ISBN 978-0-691-01651-1

BALZI, Juan José. *O impressionismo*. São Paulo: Claridade, 2009. ISBN 978-85-88386-67-9

BERGSON, Henri. *A evolução criadora*. Título original: *L'évolution créatrice*. Tradução: Adolfo Casais Monteiro. São Paulo: UNESP, 2010b. ISBN 978-85-393-0066-2.

_____. *Essai sur les données immédiates de la conscience*. 9^e édition <<Quadrige>>, 3^e tirage. Paris: Presses Universitaires de France, 2011. ISBN 978-2-13-056273-3 ISSN 0291-0489

_____. *Introduction à la métaphysique*. 2^e édition. Paris: PUF, 2013. ISBN 978-2-13-02771-5 ISSN 0291-0489

_____. *L'évolution créatrice*. 154^e édition. Paris: PUF, 1981. ISBN 2 13 036925 1

_____. *Le rire: essai sur la signification du comique*. 14^e édition. 3^e tirage. Paris: Presses Universitaires de France, 2012a. ISBN 978-2-13-060822-6 ISSN 1764-0288

_____. *Les deux sources de la morale et de la religion*. 2^e tirage Paris: Presses Universitaires de France, 2012b. ISBN 978-2-13-056868-1 ISSN 1764-0288

_____. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Título original: *Matière et mémoire*. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010a. ISBN 978-85-7827-252-4

_____. *O pensamento e o movente*. Título original: *La pensée et le mouvant*. Tradução de Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2006. Título original: *La pensée et le mouvant*. ISBN 85-336-2229-5

CAMPBELL, Mary; FARRELL, Shawn O. *Bioquímica*. Título original: *Biochemistry*. Tradução: All Task, 5. ed. Combo de 3 volumes. São Paulo: Thomson Learning, 2007. ISBN 85-221-0524-3

DELEUZE, Gilles. *Bergsonismo*. Tradução: Luiz B. L. Orlandi. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2012. ISBN 978-85-7326-137-0

DELEUZE, Gilles *Cinema 1: a imagem- movimento*. Tradução de Stella Senra. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2018. ISBN 978-85-7326-710-5

GUYTON, Arthur C.; HALL, John E. *Tratado de fisiologia médica*. Tradução de Barbara de Alencar Martins... [et al.], 6ª tiragem. Rio de Janeiro: Elsevier, 2006. ISBN 978-85-352-1641-7 (Obra original: *Textbook of medical physiology* 11th edition. ISBN 978-0-7216-0240-1).

HUSSERL, Edmund. *Ideias para uma fenomenologia pura e para uma filosofia fenomenológica*. Tradução: Márcio Suzuki. Aparecida, SP: Ideias & Letras, 2006. ISBN 85-98239-68-2

MAUDSLEY, Henry. *Physiologie de l'esprit*. Tradução do inglês para a língua francesa: Alexandre Herzen. Paris: C. Reinwald et Cie, Librairies-éditeurs, 1879.

PELBART, Peter Pál. *O tempo não reconciliado*. São Paulo: Perspectiva, 2015. ISBN 978-85-273-0151-0

PLATON. *Timée*. In: PLATON. *Oeuvres complètes sous la direction de Luc Brisson*. Paris: Éditions Flammarion, 2008 et 2011. ISBN 978-2-0812-4937-0

RIBOT, Théodule Armand. *Assai sur l'imagination créatrice*. Sixième édition. Paris: Librairie Félix Alcan, 1921.

_____. *La Psychologie des sentiments*. Treizième édition. Paris: Librairie Félix Alcan, 1930.

_____. *The psychology of attention*. Traduzido do francês para a língua inglesa por The Open court Publishing Company em 1890. Chicago (EUA): The Open Court Publishing Company, 1896.

SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e como representação*. Título original: *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Tradução de Jair Barboza. São Paulo: UNESP, 2005. ISBN 85-7139-586-1

SIMONDON, Gilbert. *A individuação à luz das noções de forma e de informação*. Tradução de Luís Eduardo Ponciano Aragon e Guilherme Ivo. 1. ed. Coleção TRANS. Título original: *L'individualisation à la lumière des notions de forme et d'information*. São Paulo: Editora 34, 2020. ISBN 978-85-7326-755-6

BIOMANIA: portal de biologia da internet. Disponível em: <<https://biomania.com.br/artigo/hugo-de-vries>> Acesso em: 18 de setembro de 2019.

CHARLIE HEBDO. Revista semanal satírica francesa. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Charlie_Hebdo>. Acesso em: 14 de julho de 2020.

DELBOEUF, Joseph Rémi Léopold. *Théorie Générale de la sensibilité*. Bruxelles: F. Hayez, imprimeur de l'Académie Royale de Belgique, 1876. Disponível em: <<https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=hvd.hnnnta&view=1up&seq=2>>. Acesso em: 08 de setembro de 2020.

FARIA, Felipe. *O neolamarckismo de Edward Drinker Cope e a ideia de progresso biológico no processo evolutivo*. In: História, Ciências, Saúde-Manguinhos. Hist. cienc. vol. 24, no. 4. Rio de Janeiro, Oct./Dec. 2017 Disponível em: <https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-59702017000401009>. Acesso em: 08 de setembro de 2020.

SUPER INTERESSANTE. *Como funcionava o primeiro cinematógrafo?* Disponível em: <<https://super.abril.com.br/mundo-estranho/como-funcionava-o-primeiro-cinematografo>> Acesso em 11 de fevereiro de 2021.

GLOSSÁRIO⁷⁹

Apercepção	Tomada de consciência das próprias atividades mentais por parte do indivíduo.
Afecções	São os movimentos corporais internos provocados por estímulos externos. Indica, também, as atividades afetivas sejam elas decorrentes das sensações ou das atividades emotivas da mente. Os afetos emotivos afloram sob formas diferentes: sentimentos e paixões.
Automatismo	É a faculdade pela qual uma atividade aprendida por meio de repetição incorpora-se no modo de agir normal do indivíduo. Pelo automatismo, a ação passa a ser praticada quase sem a intervenção da consciência.
Duração	Continuidade ininterrupta pela qual tudo se transforma, na realidade e na virtualidade. Expressa movimentos do mundo físico e atividades mentais.
Causalidade	Princípio pelo qual explica-se relações de causa e efeito entre fenômenos.
Determinismo	Princípio geral pelo qual o desenrolar dos fatos e acontecimentos ocorrem segundo um padrão de referência: finalidade, estruturação ou causa.
Elã vital	Força da natureza que enseja o surgimento da vida e sua evolução.
Evolução da vida	Processo pelo qual os seres vivos sofrem transformações, gerando novas espécies. Ela ocorre por meio das mutações e as modificações são imprevisíveis.
Finalismo	Doutrina ou princípio pelo qual tudo acontece de forma a atender a um objetivo determinado previamente. Pode, também, referir-se à tomada de forma, procedendo-se a uma modelagem dependente de uma imagem como parâmetro.
Gene	Unidade básica da vida. O encadeamento de unidades genéticas resulta em cadeias de RNA ou de DNA, que são cadeias que permitem a identificação das espécies e dos indivíduos.
Imagem	Conceito criado por Bergson para indicar coisas ou fatos. Refere-se a

⁷⁹ As referências conceituais foram retiradas das seguintes obras: *Matéria e memória*, de Henri Bergson; *A evolução criadora*, de Henri Bergson; *L'imagination créatrice*, de Théodule-Armand Ribot; *La psychologie des sentiments*, de Ribot; *La physiologie de l'esprit*, de Henry Maudsley.

	objetos da realidade e da virtualidade
Imagem-lembrança	É a imagem que nos vem à mente quando buscamos na memória coisas e fatos por nós vivenciados.
Imagem-memória	São traços de impressões sensoriais e das diversas atividades mentais. São as referências para o pensamento em geral e para as ações. Podemos ter memórias de coisas, de fatos e de capacidades motoras.
Imagem-percepção	É a imagem que corresponde fisicamente ao objeto percebido por nossos órgãos sensoriais. É a imagem que surge de nossos contatos sensíveis e sensoriais com a realidade.
Imaginação	É o ato mental de dissociar e de associar imagens. É o ato de criar imagens representativas da realidade ou de criar imagens inéditas, fruto de combinações não necessariamente correspondentes à realidade.
Imaginação criadora	É a dissociação e associação de imagens que resulta na criação de imagens que são necessariamente inéditas. Dela resulta as principais criações imaginativas do ser humano, seja no campo das ciências, das artes e de qualquer outra atividade.
Instinto	Faculdade inata que predetermina os modos de agir dos animais em geral. É como uma instrução adaptativa que orienta o comportamento, ao mesmo tempo em que vem acompanhada do aparelhamento do corpo para a execução das tarefas essenciais à vida.
Inteligência	Faculdade relacional e racional que permite ao homem organizar suas atividades mentais segundo padrões definidos. É também uma das faculdades criativas do homem. Segundo Bergson, ela é também a faculdade que nos permite ter uma imagem clara e definida dos objetos da realidade e de nossas próprias ideias.
Intuição	É a faculdade primeira pela qual estabelecemos contato consciente com a realidade. Ela está ligada à percepção sensorial por um lado, e, por outro lado, à percepção de nossos sentimentos e atividades mentais. A percepção de nossas atividades mentais pode ser denominada de intuição ou de apercepção indiferentemente.
Mecanicismo	Princípio determinista pelo qual a organização do mundo e dos órgãos dos seres vivos orienta-se segundo modelos equivalentes às ligações entre as engrenagens de uma máquina. Em certo sentido, há finalismo em algum grau neste princípio. Uma peça ou parte do mundo somente surge mediante seu encaixe perfeito no conjunto do todo.

Mecanismo de ação	É cada um dos conjuntos de movimentos aprendidos por meio de repetição de um mesmo gesto. É uma forma de automatismo pelo qual executamos atividades sequenciadas de acordo com procedimentos e etapas que se incorporam ao nosso modo de agir por treino ou repetição.
Percepção	É um processo ativo pelo qual o ser vivo entra em contato com a realidade, seja recebendo estímulos externos ou sobre ela atuando. A percepção é pura quando não há afeto entre a entrada e a saída de estímulos: é o caso de seres desprovidos de vida. Ela é efetiva ou de fato quando há a interveniência de afetos (físicos ou mentais): é o caso dos seres vivos.
Sensação	É o estímulo sensível convertido em informação qualitativa pelos órgãos sensoriais. O contato consciente e definido com a exterioridade depende das sensações. As sensações resultam da dinâmica da sensibilidade orgânica: são o diferencial das variações das intensidades dos agentes externos.
Sensibilidade	É a capacidade de reação dos corpos aos agentes físicos. Quando relacionada aos organismos, recebem denominações conforme o agente: sensibilidade à luz, sensibilidade ao calor, sensibilidade à pressão etc. Por extensão, o termo sensibilidade aplica-se também às capacidades de apreensões sensoriais e emotivas.
Sentimento estético	É a afecção psíquica pela qual o ser humano toma consciência do <i>belo</i> . O belo aqui expressa o significado básico pelo qual qualificamos algo como bonito ou feito, junto a outros atributos que lhes vêm junto. É o sentimento que além de propiciar a consciência do belo, também atua como impulso para a criação artística.
Virtualidade	É a expressão que indica tudo aquilo que não faz parte da realidade. Está relacionada às atividades mentais em geral e a situação do que só pode ser concebido no tempo passado ou no futuro. Não se opõe à realidade, constitui apenas um campo distinto de consciência pela qual lidamos com o mundo. A mente pode estar relacionada ao momento presente da realidade ou ao que não se encontra efetivamente presente. Neste último caso, a mente está voltada para virtualidades que são nossas lembranças, projeções para o futuro ou as diversas operações psíquicas não atreladas ao momento atual.