

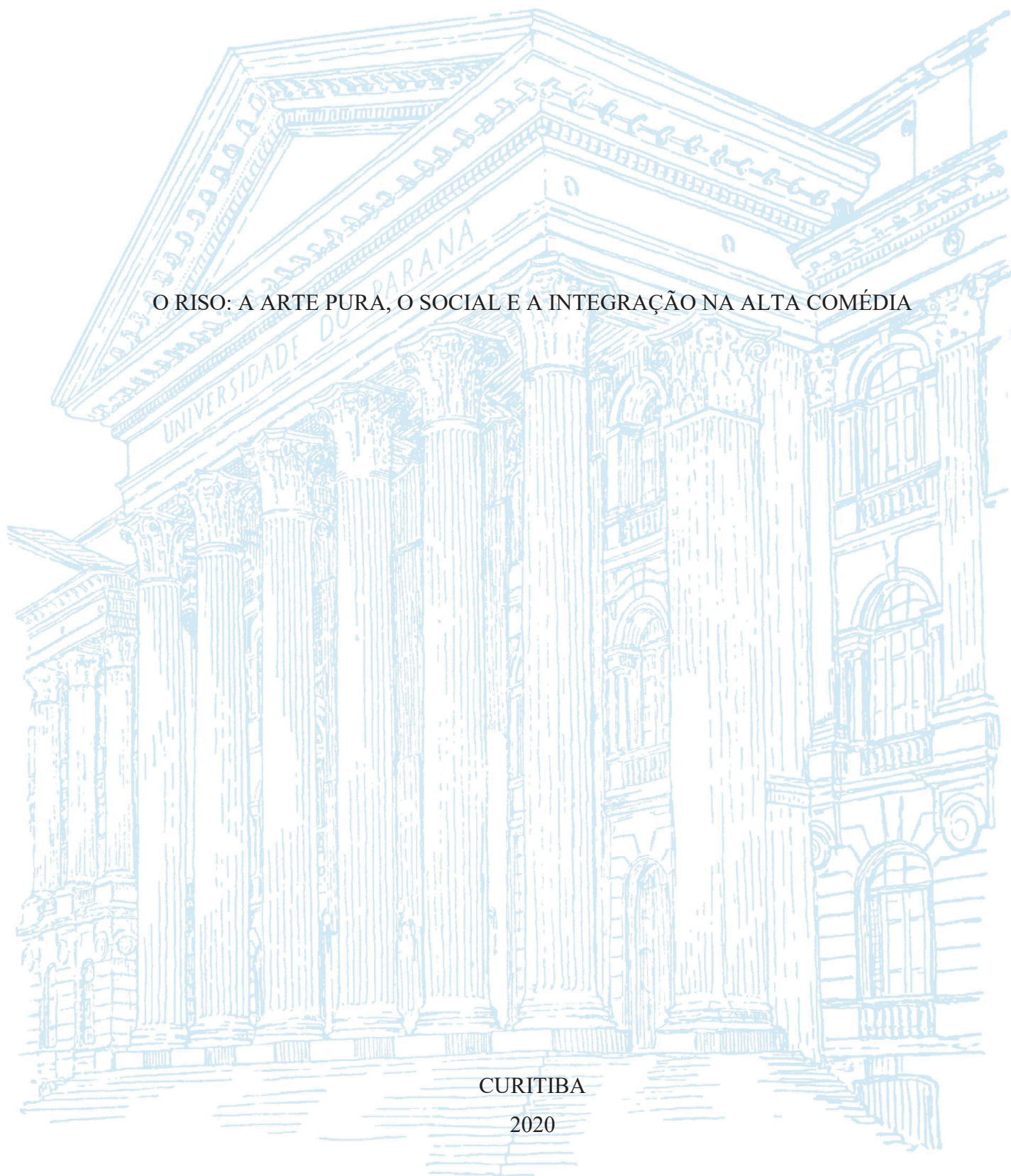
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

SELMA MARIA LAMAS

O RISO: A ARTE PURA, O SOCIAL E A INTEGRAÇÃO NA ALTA COMÉDIA

CURITIBA

2020



SELMA MARIA LAMAS

O RISO: A ARTE PURA, O SOCIAL E A INTEGRAÇÃO NA ALTA COMÉDIA

Tese apresentada ao curso de Pós-Graduação em Filosofia, Setor de Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Filosofia.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Adriana Camargo Cappello

CURITIBA

2020

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELO SISTEMA DE BIBLIOTECAS/UFPR –  
BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS COM OS DADOS FORNECIDOS PELO AUTOR

Fernanda Emanoéla Nogueira – CRB 9/1607

Lamas, Selma Maria

O riso : a arte pura, o social e a integração na alta comédia. / Selma Maria Lamas.  
– Curitiba, 2020.

Tese (Doutorado em Filosofia) – Setor de Ciências Humanas da Universidade  
Federal do Paraná.

Orientadora : Profª. Drª. Maria Adriana Camargo Capello

1. Bergson, Henri, 1859-1941. 2. Riso na literatura. 3. Estética e arte. 4. Comédia.  
5. Shakespeare, William, 1564-1616. 6. Molière, 1622-1673. I. Capello, Maria Adriana  
Camargo. II. Título.

CDD – 199

## TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em FILOSOFIA da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da tese de Doutorado de **SELMA MARIA LAMAS** intitulada: "**O RISO: A ARTE PURA, O SOCIAL E A INTEGRAÇÃO NA ALTA COMÉDIA**", sob orientação da Profa. Dra. MARIA ADRIANA CAMARGO CAPPELLO, que após terem inquirido a aluna e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de doutora está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 18 de Dezembro de 2020.

Assinatura Eletrônica

20/01/2021 22:00:13.0

MARIA ADRIANA CAMARGO CAPPELLO

Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica

21/01/2021 01:45:24.0

MARCELO MARCOS BARBOSA

Avaliador Externo (null)

Assinatura Eletrônica

04/03/2021 15:42:02.0

PAULO VIEIRA NETO

Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica

19/01/2021 18:14:06.0

DÉBORA CRISTINA MORATO PINTO

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS)

Assinatura Eletrônica

30/09/2021 10:00:10.0

PAULO CESAR RODRIGUES

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE EST. PAULISTA JÚLIO DE MESQUITA FILHO)

Ao meu Pai Francisco, que me ensinou as primeiras letras, que me amou e a quem amo profundamente, e que atravessou o Lethe antes que esse meu processo chegasse ao fim!

À minha mãe Maria Cássia, que me ensinou a coragem e a alegria de viver,  
antes de tudo com seus exemplos!

Às minhas irmãs, Stela, Helena (também do lado de lá do Lethe), Rita e Adriana,  
por estarem sempre por perto!

Aos meus filhos André, Vítor e Carla, meus amores!

À minha netinha Catarina, meu mais novo amor!

## AGRADECIMENTOS

Agradeço imensamente à Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Maria Adriana Camargo Cappello pela presença orientadora e amiga durante estes anos de caminhada, pois mais que orientação ofereceu laço, *philia*, algo tão necessário, principalmente nestes tempos sombrios.

Agradeço aos amigos Marcelo Barbosa, Marcos Antonio de França, Paulo Guilherme Ugolini, *cor ad cor*, pela discussão do tema e pela paciência em me escutar durante tanto tempo.

Agradeço à minha família pelo apoio e pelo tempo que despendi debruçada nos livros, tempo roubado do estar juntos, mas não em vão, pois sabem o quanto significa para mim a busca de conhecimento.

## RESUMO

A estética, assim como todas as investigações empreendidas por Bergson, repousa sobre o conceito de duração. Ainda que não seja objeto de uma obra específica, certa reflexão estética é desenvolvida em *O Riso*, na medida em que, nessa obra, o cômico é tratado em sua relação com a arte pura. Dentro dos vários planos da comicidade, com efeito, a alta comédia apresenta certa singularidade, pois contém algo de estético – e não apenas de pragmático, como o cômico em geral –, ocupando um lugar que desafia o pensamento, referindo-se ao mesmo tempo ao superficial e ao profundo, ao indivíduo e à sociedade. A questão estética no cômico está assentada, portanto, na noção de atenção à vida, tratada em *Matéria e Memória*, e antecipa de certo modo conceitos que serão desenvolvidos e esclarecidos em *As duas fontes da moral e da religião*, tais como a função fabuladora e o déficit vital, além da ideia mesma de vida. Assim, a alta comédia surge como um elemento integrador – arte e vida, trazendo tanto a marca da punição quanto a da abertura e criação, tendo como paradigmas Molière, amplamente utilizado por Bergson, e Shakespeare, acrescentado nesta tese.

**Palavras-chave:** Estética. Riso. Alta comédia. Arte. Molière. Shakespeare.

## ABSTRACT

Aesthetics, as well as all investigations undertaken by Bergson, rests on the concept of duration. Although it is not the object of a specific work, a certain aesthetic reflection is developed in 'Laughter' as in this work, the comic is treated in its relation to pure art. Within the various planes of comicity, in fact, high comedy presents a certain singularity, as it contains something aesthetic - and not just pragmatic like the comic in general -, occupying a place that challenges thought, referring at the same time to the superficial and deep, to the individual and to society. The aesthetic issue in the comic is based therefore on the notion of attention to life, dealt with in 'Matter and Memory', and in a way anticipates concepts that will be developed and clarified in 'The two sources of morality and religion', such as the fable function and the vital deficit, in addition to the very idea of life. Thus high comedy emerges as an integrating element – art and life, bearing both the mark of punishment and that of openness and creation, having as paradigms Molière, widely used by Bergson, and Shakespeare, added in this thesis.

**Keywords:** Aesthetics. Laughter. High comedy. Art. Molière. Shakespeare.

## LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – Memória e Percepção .....	52
FIGURA 2 – Homem de bom senso.....	52
FIGURA 3 – Banda de Moebius .....	74

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	11
<b>ATO I – O MÉTODO, A DISTINÇÃO DO PURO E A DISTINÇÃO DA ARTE</b> .....	24
<b>CENA 1.1 – <i>O método</i></b> .....	24
<b>CENA 1.2 – <i>A Distinção do Puro</i></b> .....	29
<b>CENA 1.3 – <i>A Circunscrição da Arte</i></b> .....	30
<b>CENA 1.4 – <i>A Distinção entre Eu Profundo e Eu Superficial</i></b> .....	34
<b>ATO II – DISTINÇÕES E INTEGRAÇÕES</b> .....	42
<b>CENA 2.1 – <i>A Integração Eu Profundo/Eu Superficial em Matéria e Memória na figura do Homem de Bom Senso</i></b> .....	42
<b>CENA 2.2 – <i>O equilíbrio da função fabuladora em As Duas Fontes</i></b> .....	53
<b>ATO III – ARTE PURA E INTEGRAÇÃO NA ALTA COMÉDIA</b> .....	71
<b>CENA 3.1 – <i>A Distinção Arte Pura e Atividade Pragmática</i></b> .....	71
<b>CENA 3.1.1 – <i>Leçons d’Esthétique</i></b> .....	71
<b>Cena 3.1.2 – <i>A Arte Dramática</i></b> .....	77
<b>CENA 3.2 – <i>Distinção entre Arte Pura e Alta Comédia</i></b> .....	79
<b>CENA 3.3 – <i>Integração na alta comédia</i></b> .....	88
<b>CENA 3.4 – <i>Shakespeare e Molière: dois tempos, duas concepções de mundo</i></b> .....	96
<b>ATO FINAL – CAI O PANO</b> .....	118
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	124

## INTRODUÇÃO

*Morremos, morre-se, outra palavra não haverá que defina tal estado, essa estação crucial. É um obscuro finar-se, continuando, um trespassamento que não põe termo natural à existência, mas em que a gente se sente o campo de operação profunda e desmanchadora, de íntima transmutação precedida de certa parada; sempre com uma destruição prévia, um dolorido esvaziamento; nós mesmos, então, nos estranhamos. Cada criatura é um rascunho, a ser retocado sem cessar, até à hora da liberação pelo arcano, a além do Lethes, o rio sem memória. Porém, todo verdadeiro grande passo adiante, no crescimento do espírito, exige o baque inteiro do ser, o apalpar imenso de perigos, um falecer no meio de trevas; a passagem. Mas, o que vem depois, é o renascido, um homem mais real e novo, segundo referem os antigos grimórios. Irmãos, acreditem-me.*

João Guimarães Rosa (1908-1967)  
*Estas estórias* (1969)

Em *O Riso – Ensaio sobre a significação da comicidade*<sup>1</sup> (1900), Henri Bergson (1859-1941) desenvolve uma análise do cômico, percorrendo aquilo que ele considera seus diferentes graus, seus vários tipos e sua significação, indo desde a superficialidade do gesto social até atingir o limite com a arte, nesse caso, a alta comédia, momento em que se realizaria a integração entre o cuidado com a vida social e a arte pura. De fato, o cômico, compreendido por Bergson como um gesto social de punição ao enrijecimento, implicaria a conservação da dinâmica social salvaguardando a sua inerente flexibilidade, e apontando, no limite, para uma real abertura no sentido de criação de novas formas sociais. Podemos dizer, portanto, que a comicidade atuaria como vetor conservador–flexibilizador em diferentes graus, segundo oscilasse entre suas formas mais baixas – o riso provocado por alguém que escorrega e cai – e suas formas mais elevadas, a alta comédia. Baixo ou alto grau de comicidade sempre fundados na crítica à rigidez e ao automatismo que se coloca no lugar da flexibilidade, ou, nas palavras de Bergson, no “mecânico sobreposto ao vivo” (BERGSON, 2007, p. 28).

As formas mais baixas ou menos complexas dessa rigidez são aquelas instaladas mais superficialmente na pessoa, distrações fáceis e simples, diríamos, relacionadas às atitudes, gestos e movimentos do corpo, “desenhadas” nas facécias do palhaço, e também alusivas às situações e palavras contidas nas farsas e vaudevilles; estas formas estariam mais ligadas à conservação, à exigência de preservar o viver e o viver em comum com outras pessoas, tendo em vista um centro comum, ou seja, o já acordado previamente entre as pessoas.

Nas personagens da alta comédia essa rigidez está instalada mais profundamente, tendo

---

<sup>1</sup> Bergson, H. *O Riso: Ensaio sobre a significação da comicidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

atingindo a vontade e o caráter. Rigidez que então se apresenta como uma moldura pronta na qual nos inserimos, que nos simplifica além dos quadros da inteligência e do que é exigido pelo “viver bem” e que se traduz como uma certa inadaptação particular do indivíduo ou de um grupo à sociedade, a qual, então, pune com o riso. E justamente por tratar de um enrijecimento que atinge níveis mais profundos na pessoa, a alta comédia apresenta jogos mais refinados, espiritualizados, aproximando-se mais do drama, ou da arte pura.

Para além, entretanto, da aproximação entre a alta comédia e a arte pura, o autor estabelece alguns pontos que diferenciam a comédia do drama – modelo que representa para ele a arte pura. A comédia possui um caráter utilitário, que visa a punir com intenção de corrigir em função da coesão social, se comparada à ação desinteressada da arte em relação à vida prática. A comédia implica uma ação insensível, o ridente mantém distância emocional daquele de quem ri, se comparada às emoções profundas despertadas pelo drama. A comédia, ainda, estrutura-se em torno de personagens que são tipos gerais e inconscientes, enquanto o drama apresenta personagens individuadas e conscientes; e, por fim, a fantasia coletiva vivida na comédia opõe-se à fantasia individual experienciada no drama. De fato, para o nosso autor, essa fantasia que emerge durante o processo criativo pode ser experimentada em dois planos: um individual e outro coletivo.

Fantasia, ou função fabuladora, como foi tematizada por Bergson em *As duas fontes da moral e da religião* (1932), que, em sua origem, foi criadora de mitos e deuses, constituindo um vetor de conservação que tinha como fim a manutenção da coesão social, mas que, em seu desenvolvimento, ou abertura, alcançou um novo sentido, desembocando nas diversas formas de artes literárias, revelando assim um segundo vetor e uma dupla função. Se, por um lado, a função fabuladora atua como elemento que institui e mantém costumes, tendo em vista a sociabilização e a sobrevivência a ela ligadas; por outro, atua como elemento vivo no processo de criação e de fruição estética: o homem cria, independentemente da questão da sobrevivência, como é o caso da literatura e do teatro. Desse modo, podemos observar os efeitos oriundos da função fabuladora tanto no plano coletivo quanto no individual, tanto na superfície quanto na profundidade.

Será, portanto, considerando essas contraposições e especificidades, que nos debruçaremos sobre o caráter estético da alta comédia, pois, se a utilidade do riso – o aperfeiçoamento geral da sociedade através da manutenção da flexibilidade do instituído –, impede que a comicidade pertença ao âmbito da estética pura, ao tocá-la de alguma maneira, permite ao indivíduo e ao grupo atentar para a novidade do presente, recuperando seu poder de ação e de criação, como indica Bergson: “tem algo de estético todavia, visto que a comicidade

nasce no momento preciso em que a sociedade e a pessoa, libertas do zelo da conservação, começam a tratar-se como obras de arte” (BERGSON, 2006, p. 15).

Bergson não possui uma obra específica que trate da questão estética como a conhecemos modernamente a partir de Baumgarten<sup>2</sup>. Referências à arte, no entanto, estão espalhadas por toda a sua obra, desde o *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência* (1889) até *As duas fontes da moral e da religião*<sup>3</sup>, pelo que podemos dizer que há uma estética subentendida ao longo de toda a sua filosofia, a partir de sua nova concepção de temporalidade, despojada do espaço – a duração. Trata-se, então, de explorar de forma não sistemática na obra de nosso autor os vários momentos em que ele aborda a questão da arte para, munidos do significado da arte, para Bergson, podermos compreender o cômico nessa situação de “neutralidade” em que Bergson o situa: entre a vida e a arte.<sup>4</sup> Neutralidade da comicidade que seria justamente esse “lugar” ocupado, pelo qual não podemos categorizá-la peremptoriamente nem num pólo nem no outro, nem vida, nem arte, nem superfície, nem profundidade, nem pura estética, nem pura utilidade, comicidade que, assim, “fica fora desse terreno de emoção e de luta, numa zona neutra em que o homem serve simplesmente de espetáculo ao homem” (BERGSON, 2006, p. 15-16).

Trata-se de propor uma interpretação que diferencie e especifique, nesse misto, nessa zona de neutralidade, a alta comédia. Alta comédia que ainda mantém uma relação com a atividade prática, aproximando-se, portanto, da arte pura. Interpretação da alta comédia que intentamos desenvolver aqui estabelecendo um paralelo com a aplicação do método bergsoniano de diferenciação e integração aplicado ao eu. Proporemos, nesse sentido, que a diferenciação entre um eu superficial e um eu profundo, sua integração em um “eu” do “bom senso”, corresponderia a uma diferenciação entre a comicidade estritamente voltada para a prática e a arte dramática totalmente desvinculada dos aspectos práticos da vida, do mesmo modo que sua integração na arte cômica. Trabalho de interpretação do papel da alta comédia em Bergson, que não deixa, por fim, de levantar a hipótese sobre o que seria um mais além, o salto da alta comédia em direção à arte em seu sentido puro, o que propomos indagando sobre o processo de criação de um autor específico, não trabalhado por Bergson, a saber, o Shakespeare do teatro cômico.

<sup>2</sup> Em *Leçons d'Esthétique*, curso ministrado em Clermont Ferrant, entre 1887 e 1888, há uma apresentação geral do tema, que não entra nas considerações próprias à sua filosofia.

<sup>3</sup> BERGSON, Henri. *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*. Lisboa: Edições 70 – Reimp. – 2011. BERGSON, Henri. *As duas fontes da Moral e da Religião*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

<sup>4</sup> Tratamos anteriormente do cômico em seu registro prático em relação à vida na dissertação intitulada *O propriamente humano: da implicação do riso no equilíbrio do homem como ser vivo e inteligente*, defendida em 2013. <https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/35119>

Para alcançarmos nosso objetivo, qual seja, discutir a alta comédia como elemento integrador entre arte e vida, organizamos nossa investigação em quatro momentos.

O primeiro capítulo se dividirá em quatro partes. Na primeira, trataremos do método bergsoniano, o método intuitivo, que surge como exigência diante de uma nova concepção de tempo proposta por Bergson. Nesse método, o autor propõe uma diferenciação radical do tempo e do espaço, segundo sua nova concepção do tempo, que afeta diretamente o modo como se colocam e se resolvem os problemas em Filosofia. Assim poderemos melhor compreender o sentido das distinções feitas pelo autor entre os elementos constituintes puros e a nova experiência integradora proposta, fundada nas articulações próprias ao real. Na segunda parte, trataremos da distinção do puro, diferenciação dos mistos em relação aos dois sentidos da vida, levando-se em consideração a distinção espaço-tempo. Na terceira parte, trataremos de circunscrever a noção de arte nas obras de Bergson, tema geral desta tese. Na quarta parte, trataremos do Eu refratado em eu profundo e eu superficial (duração/espaço), refração realizada em *Ensaio* e que tem repercussões em *As duas fontes*. Nesta sua última obra, o autor se volta para o social, para a moral e a religião e seus movimentos de fechamento e abertura, de tal maneira que podemos granjear elementos para pensar a arte que, para Bergson, diz respeito ao puro/profundo, e que toca também, mais especificamente, a alta comédia que apresenta estas duas faces – de fechamento/conservação e ao mesmo tempo de abertura/criação.

O segundo capítulo dividiremos em duas partes. Primeiramente, trataremos da integração do eu profundo e do eu superficial na figura do homem de bom senso – integração corpo/memória, tendo como base a teoria da percepção realizada em *Matéria e Memória* (1896), passo necessário para a compreensão do caráter de arte que a alta comédia assume em relação aos outros graus de comicidade enunciados em *O Riso*. Em seguida, trataremos da distinção entre moral fechada e moral aberta, da religião fechada e religião dinâmica, e da função fabuladora em *As duas fontes*, tendo em vista que, se a função fabuladora dá origem inicialmente à religião estática, torna-se também fonte de criação artística.

O terceiro capítulo também será dividido em duas partes. Na primeira, trataremos da distinção entre arte pura e atividade pragmática, tendo em vista a alta comédia como ponto integrador. Na segunda parte, trataremos do ponto de viragem da alta comédia em direção à arte pura, considerando algumas comédias de Molière e Shakespeare.

Antes, no entanto, de passarmos ao desenvolvimento dos referidos capítulos, façamos uma introdução ao ponto basilar do cômico, àquilo que de fato nos faz rir, por meio da apresentação do que Bergson entende ser a sua “fórmula”, sem se perder e sem, sobretudo, tomar os efeitos pela causa, de tal modo que possamos observar o mesmo mais tarde na alta

comédia.

### **Considerações gerais sobre o cômico no *Riso***

Ao expor os artifícios ou jogos frequentes nas comédias - a repetição de uma palavra ou de uma cena, a inversão simétrica dos papéis, o desenvolvimento geométrico dos quiproquós próprios ao vaudeville –, Bergson sintetiza o que seja a autêntica força cômica subtraída destes jogos pelo autor das comédias: expor “uma articulação visivelmente mecânica de acontecimentos humanos ao mesmo tempo que conserva seu aspecto exterior de verossimilhança, ou seja, a flexibilidade aparente da vida” (BERGSON, 2007, p. 27). No entanto, para Bergson, se há uma fórmula para a comicidade ela não é rígida, ela se desenvolve antes de modo concêntrico, produzindo efeitos que já não são propriamente a fórmula, mas que dela derivam. A imagem usada para tornar mais claro esse fenômeno é a roleta de Pascal: “a curva descrita por um ponto da circunferência de uma roda quando o carro avança em linha reta: esse ponto gira com a roda, mas também avança com o carro” (BERGSON, 2007, p. 27-28). Para que o riso se dê a partir dessa fórmula, e siga produzindo efeitos, funciona menos a lógica usual que aquela semelhante à lógica dos sonhos, a imaginação, dada a seguinte diferença: a lógica dos sonhos diz respeito a uma fantasia individual, enquanto a lógica das comédias diz respeito ao sonho de uma sociedade, a fantasia de uma sociedade inteira. O ponto central da roda que gira e ao mesmo tempo avança, ou a imagem central, é *o mecânico sobreposto ao vivo*, ao qual o autor retornará sempre, diferenciando os efeitos desse eixo central em torno do qual gravitam. Ao fazer uso desta imagem central – a do mecânico sobreposto ao vivo –, Bergson percorre os caminhos concêntricos do cômico criticando as definições de seus predecessores, que usaram método diverso, visando uma fórmula muito ampla e simples, ou seja, que apresentavam resultados válidos, mas não precisos e flexíveis, como os resultados facultados pelo método de sua própria filosofia, a intuição.

Mas, a quais teóricos Bergson se contrapõe?

A investigação desenvolvida por Bergson parece ter levado em conta aspectos da história do riso desde a Grécia antiga até o final do século XIX, ainda que as referências contidas no corpo do texto sejam em sua maioria modernas. No entanto, considera que as demais teorias tratam apenas dos efeitos produzidos pelo cômico e, justamente por se tratar de efeitos, não alcançam aquilo a que ele se propôs: através de um método próprio determinar os procedimentos da fabricação do risível, da comicidade, e desvendar a intenção da sociedade quando ri.

A referência direta à Grécia antiga aparece apenas no Apêndice à Vigésima Terceira Edição, no momento em que Bergson responde às críticas de Yves Delage em relação à sua concepção de comicidade. Ali Bergson afirma que “foi proposto certo número de definições desse tipo desde Aristóteles”, quais sejam, “definir a comicidade por um ou vários caracteres gerais, exteriormente visíveis, encontrados em efeitos cômicos colhidos aqui e ali” (BERGSON, 2007, p. 149) e que é justamente da definição do cômico pelas características gerais que ele se afasta, pois estas podem ser encontradas também naquilo que o cômico não é. Tais definições seriam, portanto, demasiadamente amplas, alcançando uma condição necessária, mas não suficiente, para atingir os procedimentos de fabricação do cômico.

Vejamos o que Bergson está levando em consideração historicamente em relação à comicidade, embora isto esteja apenas subentendido em *O Riso*, para melhor compreender o que ele chama de efeitos do cômico e a diferença que estabelece entre estes e sua própria fabricação.

Na origem grega do teatro, Dioniso preside “ao mesmo tempo, a tragédia e o drama satírico, ele é o mais turvo dos deuses: está atrás do vinho e da embriaguez, mas também atrás da natureza selvagem, da possessão extática, da dança, da máscara, do disfarce, da iniciação mística” (MINOIS, 2003, p. 37). Os gêneros se misturavam em suas origens – não eram puramente trágicos nem puramente cômicos, ou seja, não havia condenação do riso, os deuses riam, Dioniso gargalhava. Dioniso representa ao mesmo tempo a alegria de viver e a violência. Na iniciação mística, Dioniso irrompe em transe ou possessão de forma ritualizada, controlada, operando uma subversão da ordem que oscila de uma confraternização idílica de todas as criaturas a uma confusão caótica de um horror aterrador (VERNANT, 2014, p. 342). Mais tarde, com Eurípedes (século V a.C), Dioniso surge, inclusive, com uma máscara sorridente, como uma personagem da tragédia *As Bacantes*, representando “um deus mascarado cuja vinda deve trazer, para uns, a plenitude da felicidade, e para outros, que não souberam vê-lo, a destruição” (VERNANT, 2014, p. 336). É Aristóteles quem faz a estrita separação: a tragédia apresenta os homens como melhores do que são e a comédia exagera seus defeitos, como podemos ver em alguns trechos da Poética:

Como aqueles que imitam pessoas em ação, estas são necessariamente ou boas ou más (pois os caracteres quase sempre se reduzem a esses, baseando-se no vício ou na virtude a distinção de caráter), isto é, ou melhores do que somos, ou piores, ou então tais e quais, como fazem os pintores; [...] (ARISTÓTELES, 2014, p. 20).

A comédia, como dissemos, é imitação de pessoas inferiores; não, porém, com relação a todo vício, mas sim por ser o cômico uma espécie do feio. A comicidade com efeito, é um defeito e uma feiúra sem dor nem destruição; um exemplo óbvio é a máscara cômica, feia e contorcida, mas sem expressão de dor. As transformações por que

passou a tragédia, bem como os seus autores, são conhecidos; os da comédia, porém são desconhecidos por não ter ela gozado de estima desde o começo. (ARISTÓTELES, 2014, p. 23-24)

Estas citações refletem o que Bergson chama de efeitos da comicidade e não a fórmula flexível em que ele a traduz. No caso da fealdade, por exemplo, nosso autor é preciso: “Se, pois, quiséssemos definir aqui a comicidade aproximando-a de seu contrário, caberia opô-la à graça, mais do que à beleza. É mais rigidez do que fealdade” (BERGSON, 2007, p. 21). Levemos em conta ainda que o demérito da comédia em relação à tragédia, na Grécia antiga, estava vinculado ao riso agressivo e devastador, representado por Aristófanes, em cujas comédias “sagrado e profano tombam igualmente no ridículo e no obsceno, por mais cru que ele seja” (MINOIS, 2003, p. 39). Nesse sentido, Minois afirma que “a função do riso, de início, era conservadora e não revolucionária. Como na festa, o riso da comédia visa ao confronto da norma, a repetir um rito fundador, a excluir os desvios e os inovadores, para manter a ordem social” (MINOIS, 2003, p. 40). Havia um sentido moralizador do riso com Platão e Aristóteles, mas o riso também trazia um sentido de conhecimento, através da ironia e, ainda, um incentivo à vida social, através da eutrapelia (bom humor):

À disposição intermediária também pertence o tato. É característico de um homem de tato dizer e escutar aquilo que fica bem a uma pessoa digna e bem-educada; pois há coisas que fica bem a um tal homem dizer e escutar a título de gracejo, e os chistes de um homem bem-educado diferem dos de um homem vulgar, assim como os de uma pessoa instruída diferem dos de um ignorante. Isto se pode ver até nas comédias antigas e modernas: para os autores das primeiras a linguagem indecente era divertida, enquanto os das segundas preferem insinuar; e ambos diferem bastante no que tange à propriedade do que dizem.

Mas devemos definir o homem que sabe gracejar bem pelo fato de ele dizer apenas aquilo que não fica mal a um homem bem-educado ou por não magoar o ouvinte e até por deleitá-lo? Ou não será esta segunda definição, pelo menos, ela própria indefinida, uma vez que diferentes coisas são apazíveis ou odiosas a diferentes pessoas? A espécie de gracejos que ele se disporá a escutar será a mesma, pois aqueles que pode tolerar são também os que gosta de fazer. Há, por conseguinte, gracejos que esse homem nunca fará, pois o gracejo é uma espécie de insulto, e há coisas que os legisladores nos proibem insultar, e talvez devessem também proibir-nos de gracejar em torno delas. O homem fino e bem-educado será, pois, tal como o descrevemos, e ele mesmo ditará, por assim dizer, a sua lei. (ARISTÓTELES, 1973, p. 315-316)

No entanto, condenava-se o riso em relação à religião e à lei, domínios sérios demais para se fazer quaisquer zombarias, que seriam, então, sinônimo de imprudência e covardia. Da religião não se podia rir, pois para os gregos ela possuía um caráter cívico, ela não estava separada do social e do político, dizendo respeito, portanto, à própria ordem da pólis. Também não se podia zombar da lei, porque o pensamento jurídico grego estava em processo de elaboração; sendo ainda incipiente, era necessário protegê-lo do escárnio para que se

fortalecesse e se conservasse. Era preciso, portanto, que se observassem concomitantemente as leis dos homens e as leis divinas, aspecto que se encontra representado em várias das tragédias gregas como, por exemplo, *Antígona*, de Sófocles, na qual o autor mostra o conflito entre as leis divinas, defendidas por Antígona, e as leis da cidade determinadas pelo rei Creonte. A condenação ao riso se intensifica com o advento do cristianismo, tendo como um dos alvos a produção de Luciano de Samósata (125-181?)<sup>5</sup>, que, segundo Minois (2003, p. 66) “zomba de tudo e de todos, filósofos, deuses, charlatães, falsos profetas, sábios, loucos e até dos céticos, dos cínicos e dele mesmo”. No entanto, o próprio Samósata, conforme Bakhtin, vincula o riso com o demônio e os infernos em *Diálogos dos mortos*. Há na personagem Menipo um elo entre o riso, a morte/inferno e a liberdade do espírito e da palavra, que representa um modo de viver e morrer bem:

Diógenes recomenda a Pólux que diga: “Menipo, Diógenes te exorta, se já *riste bastante de tudo que se passa na terra*, que venhas aqui embaixo para rires ainda mais. Aí em cima, o teu riso tem apenas um objeto vago e, como se diz vulgarmente, quem sabe ao certo o que acontece depois da morte? *Enquanto que aqui tu não cessarás de rir, da mesma forma que eu...*”

*O Filósofo*: “E tu, Menipo, abandona também *tua liberdade, tua fraqueza*, teu caráter sem preocupações, tua nobre ousadia e teu riso satírico, tu és aqui o único que não chora”.

*Caronte*: “De onde nos trouxeste este cão, Mercúrio? Durante a travessia não fez mais que *importunar* todos os passageiros e *rir-se deles*; e enquanto todos os outros choravam, ele era o único que ousava rir”.

*Mercúrio*: “Tu não sabes, Caronte, quem é este que acabas de atravessar? É um homem *verdadeiramente livre*, que não se preocupa com nada, é Menipo, enfim”. (BAKHTIN, 1987, p. 60)

O diabo, em Samósata, é uma personagem que subverte a ordem, e o riso “infernai” e alegre surge como força positiva, libertadora; como na antiguidade, a subversão da ordem, o “excesso”, está ligada às festividades cívico-religiosas, um período de licenciosidade no qual surgem ritos e espetáculos cômicos que se contrapõem às formas oficiais sérias da Religião/Igreja e do Estado. Há uma diferença que se aprofunda na Idade Média com o regime de classes e do Estado: as formas cômicas carnavalescas são livres do dogmatismo religioso, do misticismo e do sentimento de piedade. O que Bakhtin releva é que o riso grotesco, oriundo da cultura popular, é muitas vezes considerado “menor” e o seu sentido positivo vai sendo jogado para fora das esferas de poder, tendo se imiscuído porém na literatura da Idade Média e do Renascimento através de Boccaccio e Rabelais, atingindo o período de transição para a Idade

<sup>5</sup> Publicações brasileiras de obras de Luciano de Samósata: *Diálogos dos Mortos*, edição bilíngue grego-português pela Edusp, com tradução de Henrique G. Murachco, de 2008; *Os amigos da mentira*, pela Fino Traço, tradução de Jacyntho Lins Brandão, de 2014; *O falso profeta*, por Bira Câmara Editor, tradução Bira Câmara, de 2013.

Moderna com Cervantes, Shakespeare e Molière, todos influenciados por Luciano de Samósata. Mas, se o riso possui esse caráter positivo para Samósata e todos aqueles a quem influenciou na literatura, o sentido negativo é garantido pela Igreja e a condenação torna-se mais intensa durante a Idade Média com a consolidação da influência política da Igreja Católica, que atribui ao riso um caráter diabólico e, portanto, pecaminoso. A Igreja Católica assume, por volta do século III, a dualidade entre o bem e o mal, preconizada pelo profeta persa Mani ou Maniqueu, que professa poderes opostos e inconciliáveis, circunscrevendo o mal/a sombra na matéria e o bem/a luz no espírito/Deus, e pregando o ascetismo como meio de combater o mal. Agostinho foi um dos adeptos dos resquícios do que seria essa forma de religiosidade cósmica (pagã), ainda que a abandone antes de sua ordenação. No entanto, o maniqueísmo permaneceu como religião durante séculos e ecoa ainda no senso comum. Na Idade Média era a Igreja que lutava para manter e estender seus domínios, em um movimento de consolidação, conservação e expansão que não poderia mesmo permitir ser alvo de escárnio. Os limites tinham que ser rígidos e inconciliáveis – luz e treva – entre a Igreja e a fé cristã, de um lado, e as crenças pagãs, de outro.

De fato, todas as reações causadas pela comicidade ao longo da história, como mostramos acima, produzem julgamentos que a associam ao feio, ao mal-educado, ao demoníaco, ou ainda a uma posição de demérito, inferior à tragédia, por sua ligação com a cultura popular, ou com o próprio mal como vimos anteriormente. Um contraponto interessante ao que o autor chamou de lado cerimonioso da vida social, o lado sério, ritualizado, que repete e conserva, ou repete para conservar – principalmente os rituais da Igreja e do Judiciário. No entanto, todas essas diferentes concepções de comicidade tratam apenas de algum efeito específico do cômico, que Bergson sempre reconduz à fórmula básica, a qual, justamente, vai além deste ou daquele efeito, dos quais podemos ou não rir, para atingir o que sustenta o riso: a rigidez que contrasta com a flexibilidade interior da vida.

Além de Aristóteles, citado no Apêndice, outro filósofo mencionado por Bergson no corpo do texto de *O Riso* é Blaise Pascal (1623-1662): “Dois rostos semelhantes, que não provocam riso separadamente, fazem rir quando juntos, devido à sua semelhança” (Pascal apud BERGSON, 2007, p. 25). Neste caso, Bergson refina o dito de Pascal, tido como sutil, ao tratar da passagem do cômico das formas para o cômico das atitudes, dos gestos e dos movimentos, enunciando de imediato a lei deste gênero – “as atitudes, os gestos e os movimentos do corpo humano são risíveis na exata medida em que esse corpo nos faz pensar numa simples mecânica” (BERGSON, 2007, p. 22). Para ele, é a repetição e não exatamente a semelhança que causa o riso, fazendo com que se suspeite do mecanismo que funciona por trás daquilo que está vivo.

A semelhança seria apenas o efeito de um mecanismo que remete à fabricação industrial, que repete uma forma, como dois objetos feitos num mesmo molde – dois rostos semelhantes são como duas máscaras, ou como duas impressões gráficas resultantes de um mesmo clichê. O efeito psicológico produzido advém da inserção de duas imagens, uma na outra – a imagem de uma pessoa e a imagem de um mecanismo –, de tal modo que cada uma comunica à outra um tanto de si: uma pessoa com engrenagens – um autômato –, e um boneco com vida – um fantoche. Personagens que de fato povoam a literatura, como o autômato Olímpia, de Hoffmann (*Der Sandmann*), e o boneco de pau articulado, Pinóquio, da obra homônima de Carlo Collodi. Há ainda outra afirmação de Pascal, em *Provinciais*, em relação à comicidade gerada pelo efeito surpresa, citada por Minois, que podemos comparar aos efeitos descritos em *O Riso*: “Então, digo eu, quando se ouvem essas decisões e outras semelhantes, é impossível que essa surpresa não faça rir, porque nada supera a desproporção surpreendente entre o que se ouve e o que se vê” (PASCAL apud MINOIS, 2003, p. 376). Nesse caso específico, Pascal se dirige aos jesuítas como merecedores do riso, da zombaria, em razão de sua “frouxa moral”, pois justificavam, por exemplo, a não excomunhão de um religioso “por tirar o hábito para dançar, trapacear ou ir incógnito a lugares de deboche (*incognitus ad lupanar*)” (PASCAL apud MINOIS, 2003, p. 376). Alguns destes elementos da teoria clássica do riso, o efeito surpresa, o contraste, a desproporção ou incoerência que beira o absurdo, os quais, no caso de Pascal, se amalgamam com a crítica que o mesmo faz à bufonaria dos jesuítas considerada blasfematória, de fato, nos remetem a *O Riso*. Mas de que modo? Vejamos alguns exemplos.

Bergson leva em conta os efeitos expostos por outros teóricos da comicidade a partir de vários exemplos. Inicia pelo mais simples, a fisionomia cômica, que da “feiúra” até a deformidade pode, em alguns casos, provocar riso, mas não é a aparência física, ou o exagero de um cartunista, que determina o riso, a careta ou o vezo contraído são efeitos. A repetição dos gestos em si de um orador, ou de diferentes pessoas que repetem ao mesmo tempo os mesmos gestos, também são efeitos de algo que não se desvela facilmente, assim como a surpresa ou o contraste, como no caso de alguém que se vista com roupas totalmente fora de moda. De modo aproximado, no caso da relação vestimenta e corpo, por exemplo, pois emerge a incompatibilidade entre o que envolve e o que é envolvido – o hábito e o religioso (no caso citado por Pascal), como se toda a sacralidade ou o caráter do religioso estivessem contidos em suas vestes e ao despi-las estivesse livre dos costumes e crenças que pregam e deveriam obedecer. E ainda o lado cerimonioso que a própria vida sacerdotal exige, e que ao ser transgredido – ir ao lupanar sem o hábito –, perde a gravidade e se torna risível por suscitar a ideia de uma mascarada social.

Bergson cita Kant e Spencer, quando aproxima os jogos ou brincadeiras de criança ao jogo ou brincadeira que imita a vida, que é a comédia. Através destes exemplos, Bergson chegará à lei que define as situações de vaudeville: “É cômica toda combinação de atos e de acontecimentos que nos dê, inseridas uma na outra, a ilusão de vida e a sensação nítida de arranjo mecânico” (BERGSON, 2007, p. 51). São três os exemplos de brincadeiras de crianças usados pelo autor cujos efeitos cômicos também podem ser encontrados no vaudeville: a caixa de surpresas, que traz a repetição; o fantoche, que traz o arranjo mecânico; e a bola de neve, que traz o efeito que se propaga e toma maiores proporções, indo de uma causa insignificante na origem e culminando num resultado significativo e inesperado – “a bola de neve que rola, e rolando, aumenta de tamanho”. O exemplo usado por Bergson nesse caso é retirado de um livro, “série d’Épinal”, que descreve a seguinte imagem: “um visitante entra precipitadamente num salão, empurra uma senhora, que derruba uma xícara de chá sobre um velho senhor, que escorrega sobre uma vidraça, que cai na rua sobre a cabeça de um policial que aciona a polícia etc.” (BERGSON, 2007, p. 60). Esse tipo de dispositivo foi também largamente usado no cinema, inicialmente mudo, pela chamada *Comedy Capers* (no Brasil *Os reis do riso*), por Buster Keaton, Chaplin, Os três patetas e Abbott e Costello. Há, ainda, nas comédias de vaudeville, o efeito cômico de um grande esforço que tem resultado nulo; nesse, ao contrário da série anterior que é retilínea, o movimento é circular. Com efeito, um dos arranjos citados por Bergson, do vaudeville contemporâneo a ele, é o de um objeto importante para alguns personagens que é procurado, achado e perdido numa sucessão de incidentes que se somam, mas que acabam nos levando ao ponto de partida, tendo como exemplo uma comédia de Labiche, que assim ele resume:

Nos mostram, em sua partida cotidiana de baralho, um solteirão e uma solteirona que são velhos conhecidos. Ambos recorreram, cada um a seu lado, a uma mesma agência matrimonial. Passando por mil dificuldades, de vicissitude em vicissitude, correm lado a lado, ao longo da peça, à entrevista que os põe pura e simplesmente uma na presença do outro. (BERGSON, 2007, p. 62).

Para Spencer, “o riso seria o indício de um esforço que de repente cai no vazio” (BERGSON, 2007, p. 63), o que cabe precisamente nesse exemplo da comédia de Labiche, pois o esforço de ambas as personagens as coloca novamente frente a frente, ou onde já estavam, o que evidencia o efeito circular do arranjo cômico. Para Kant, “o riso provém de uma expectativa que se resolve subitamente em nada” (BERGSON, 2007, p. 63), o que também se adequa a esse exemplo em que as duas personagens fazem esforços, que se revelam desnecessários, na expectativa de alcançar algo que estava desde o início ao seu alcance. Bergson concorda que há

muitos esforços inúteis que nos fazem rir, mas que não é disso exatamente que se trata, mas que o esforço inútil e a quebra de expectativas, quando nos fazem rir, é porque são efeitos daquilo que ele depurou no decorrer do ensaio – o mecânico sobreposto ao vivo. Podemos ou não rir desse tipo de arranjo, uma vez que “a desproporção entre a causa e o efeito, quer se apresente num sentido ou noutro, não é fonte direta do riso” (BERGSON, 2007, p. 63). Rimos, de fato, é do arranjo mecânico, que inclusive pode ser intensificado pela velocidade dos acontecimentos, pois “se os acontecimentos pudessem estar incessantemente atentos ao seu próprio curso, não haveria coincidências, ocorrências fortuitas, séries circulares; tudo se desenrolaria para a frente e progrediria sempre” (BERGSON, 2007, p. 64), seguindo, assim, o curso da vida.

Trata-se, pois, no cômico, justamente, da oposição entre o mecânico e a vida – duas tendências entre as quais deslizamos –, que é inerente ao *propriamente humano*, que surge na superfície social, sendo, portanto, um gesto social que implica certo distanciamento afetivo, e que só é possível acontecer quando se exerce a inteligência. Na direção ou tendência ao mecânico temos as distrações que nos fazem tropeçar literal e metaforicamente; a depender se estas distrações estão instaladas na superfície ou mais profundamente no espírito da pessoa. Em ambos os casos, há uma repetição de ações que não mais condizem com as situações apresentadas na realidade presente, e quando acontecem de maneira sistemática revelam um “viver” voltado para o passado. Na outra direção, a da vida, temos tensão e elasticidade suficientes tanto para lidar com as situações semelhantes e/ou repetidas, quanto com aquelas que são novas; estão em funcionamento equilibrado, nesse caso, as duas memórias – a sensório motora e a pura, com uma repetimos um esquema aprendido, com a outra criamos uma nova e adequada resposta, como veremos adiante.

### **Considerações gerais sobre a alta comédia**

No ponto máximo da atitude cômica estaria, para Bergson, a alta comédia. Neste contexto, a alta comédia, para nosso autor, apresenta a comicidade das formas, das ações, das situações e das palavras – artifícios também usados pelo autor de vaudeville e pelo humorista –, que nesse caso se encontram a serviço da comicidade de caráter, sua manifestação mais alta, mostrando os diferentes tipos de enrijecimento para a vida social, que se resume na personagem “que segue automaticamente seu caminho sem se preocupar em entrar em contato com os outros” (BERGSON, 2007, p. 100), distraída de si e do outro. A não preocupação com o outro, que traz na esteira a não preocupação consigo mesmo, é o real alvo da sociedade, quando pune com o riso. Punição que, de resto, não possui cunho moral, pois tanto o vício inflexível quanto

a virtude inflexível, em suma, qualquer tipo de rigidez, são colocados sob suspeição. A esse respeito, Bergson nota que mesmo os vícios mais profundos e odiosos, que a princípio seriam trágicos, podem nos fazer rir, desde que se usem artifícios cômicos apropriados, de tal maneira que deles tomemos distância e que não nos comovam; para tanto é necessário que a personagem com o vício odioso seja dele inconsciente, que seja como um gesto involuntário. Desse modo, “rigidez, automatismo, distração, insociabilidade, tudo isso se interpenetra, e é de tudo isso que é feita a comicidade de caráter” (BERGSON, 2007, p. 110). Ao definir o caráter como aquilo que apresentamos como o que há de pronto, aquilo que funciona automaticamente em nós, que repetimos, e que permite, portanto, que os outros possam nos imitar, Bergson demarca “o lugar exato da comédia em meio às outras artes” (BERGSON, 2007, p. 111), caracterizando a personagem cômica como um tipo geral e a comédia como a única arte que visa ao geral.

É no terceiro capítulo de *O Riso* que Bergson trata dos caracteres cômicos, o que de fato visava em primeiro lugar e que denomina o “metal puro” da comicidade. E é aí que o autor releva que a intenção da sociedade em modificar aquele que enrijece seus hábitos pode chegar à intenção inconfessa de humilhar; intenção de corrigir e de humilhar que, por seu caráter interessado, afastaria de imediato o prazer de rir de uma atividade estética desinteressada. Trata, ainda, de como age o autor da alta comédia para criar a disposição de caráter idealmente cômico; ao fazê-lo, apresenta a dupla face desta disposição: profunda, para haver estímulo suficiente, e ao mesmo tempo superficial, para manter o cômico; invisível, para o alvo do riso, e visível, para o ridente; indulgente para consigo mesma, para se mostrar sem hesitação, e constrangedora para os outros, para que ajam repressoramente; correção iminente, para que não seja inútil, e incorrigível o suficiente para “renascer sob novos aspectos para que o riso tenha sempre o que trabalhar”(BERGSON, 2007, p. 128); e, por fim, plasticidade, para se apropriar das inúmeras feições possíveis, para somar-se tanto aos vícios quanto às virtudes. E, para compor esse caráter idealmente cômico, o autor aponta para o defeito mais superficial e, ao mesmo tempo o mais profundo, a vaidade. Combatendo a vaidade, o riso combate a “auto-admiração fundada na admiração que cremos inspirar nos outros”, e que “é mais natural, mais universalmente inata que o egoísmo, pois do egoísmo a natureza frequentemente triunfa, ao passo que é só pela reflexão que nos impomos à vaidade” (BERGSON, 2007, p. 129). A vaidade, do latim *vanitas* – vácuo, vão –, assenta-se nos amores-próprios distraídos da plena consciência de si mesmo; supõe um querer ser mais que o outro, ser respeitado/admirado pelo outro, uma hierarquização, uma competitividade, de certa forma contrária ao que a sociedade exige: certo refinamento adaptativo, um esforço constante em vista da coesão social, regida pela comunicação e pela cooperação, ou seja, a maior sociabilidade possível dos caracteres. Eis, portanto, para Bergson,

o defeito essencialmente risível, matéria prima basilar da alta comédia – a vaidade –, com a qual concluímos essa introdução ao nosso tema.

## ATO I – O MÉTODO, A DISTINÇÃO DO PURO E A DISTINÇÃO DA ARTE

[...] *a vida, a morte, tudo é, no fundo, paradoxo. Os paradoxos existem para que arada se possa exprimir algo para o qual não existem palavras. Por isso, acho que um paradoxo bem formulado é mais importante que toda a matemática, pois ela própria é um paradoxo, porque cada fórmula que o homem pode empregar é um paradoxo.*

João Guimarães Rosa (1908-1967)  
*Diálogo com Guimarães Rosa* (1965)

### Cena 1.1 – O método

Bergson aponta, em *Introdução à Metafísica*, que há duas maneiras profundamente diferentes de se conhecer, uma por fora – circundando o objeto, um conhecimento relativo; outra por dentro – sem relação com qualquer outro ponto de vista e sem uso de símbolos, conhecimento absoluto.

Tendo como horizonte a diferenciação espaço-tempo empreendida no *Ensaio*, conhecer por fora é circunscrever o objeto como é próprio aos quadros da inteligência, adotando mediadores (símbolos/linguagem) – dizemos o que é e o que não é o objeto, um conhecimento discursivo que, no entanto, deixa sempre escapar algo. Por sua vez, o conhecimento absoluto se dá num ato simples – a intuição, que já supõe a duração, um grande esforço alcançado por uma tensão do espírito, na qual não há mediação, posto que este não segue a tendência natural da inteligência. O que não significa dizer, contudo, que, mesmo considerando a intuição um ato simples, ela não implique uma multiplicidade qualitativa e uma pluralidade de acepções, como enfatiza Deleuze (2012, p. 10).

O método intuitivo consiste no abandono da redução própria aos quadros da inteligência, que traduz, por exemplo, o movimento de um objeto no espaço “segundo um sistema de eixos ou pontos de referência ao qual me remeto, isto é, conforme os símbolos pelos quais o traduzo” (BERGSON, 2006, p. 184). Ao contrário, no interior mesmo do objeto, apreendo-o em si. O que significa dizer que, se houver um conhecimento absoluto por parte da consciência de um corpo em movimento, este deve ser a experiência mesma do movimento do objeto a partir de seu interior, e não qualquer descrição exterior desse movimento que, por isso

mesmo, está sempre relativizada por pontos de vista em relação aos quais este movimento é “apreendido”. Ou seja, a apreensão exterior do movimento por um corpo consciente se reduz aos pontos por ele ocupados no espaço, se reduz ao deslocamento no espaço e, por outro lado, o conhecimento interior desse movimento é experiência qualitativa, experiência da multiplicidade de qualidades que se vai experimentando nesse movimento.

Estes dois tipos de conhecimento já haviam sido tratados na empreitada bergsoniana do *Ensaio*, obra em que se distingue o conhecimento absoluto e o conhecimento relativo da consciência; e empreitada para a qual a reflexão da tradição filosófica surge como obstáculo. Segundo Prado Jr. (1988, p. 31), para além da crítica à tradição filosófica, que toma o método científico como modelo, o que Bergson realiza é uma crítica ao próprio entendimento, seu alcance e seus limites, de tal modo que surge a diferenciação espaço-tempo, ou entre o tempo espacializado e a duração, e a possibilidade do conhecimento intuitivo – supra-intelectual – culminando na ideia de duração.

Promover a crítica ou problematizar é, pois, colocar em xeque o estabelecido, a conserva cultural, contra a cristalização ou o não funcionamento dos conceitos, em favor do próprio correr do tempo, da mobilidade, da novidade. É dispensar as generalidades, que detectamos e estabelecemos com fins úteis, e se colocar na própria diferença – no que não se repete. Rejeitar o já dado implica lançar um novo olhar em direção àquilo que, num esforço de invenção, suscita o(s) problema(s); algo longe do que seja uma “descoberta”, pois descobrir supõe algo que já estava dado: “nossa lógica habitual é uma lógica de retrospectção. Ela não pode se impedir de repelir para o passado, no estado de possibilidades ou de virtualidades, as realidades atuais, de modo que aquilo que agora é composto deve, a seus olhos, tê-lo sido sempre” (BERGSON, 2006, p. 21).

Já no prefácio do *Ensaio*, o autor aponta “as dificuldades insuperáveis que certos problemas filosóficos levantam” (BERGSON, 2011, p. 9), como advindas da justaposição no espaço dos fenômenos que não ocupam o espaço: “uma tradução ilegítima do inextenso em extenso” (BERGSON, 2011, p. 9). No corpo desta obra, Bergson se ocupa do problema da consciência e de sua essencial liberdade, e o faz já, de alguma maneira, aplicando o método intuitivo, mesmo que ainda não o tenha proposto. De fato, como revela numa carta a Höffding, a teoria da intuição se destacou para ele muito tempo depois da teoria da duração (DELEUZE, 2012, p. 9). E é com o mesmo método que produz suas outras obras, tal é o caso de *O Riso* e de sua questão central, o automatismo.

A lógica que nos guia na existência material, segundo Bergson, não deve ser abandonada, “mas é preciso alargá-la, flexibilizá-la, adaptá-la a uma duração na qual a novidade

gorra incessantemente” (BERGSON, 2006, p. 22). Isso significa, antes de tudo, descerrar o envoltório tecido pelas palavras que nomeiam as coisas fixando-as e, a partir de então, retomá-las considerando o movimento puramente qualitativo: agir no espaço e socializar, para poder voltar sem mediação para o absoluto. Para Bergson, a direção da profundidade já havia sido tomada pelo romancista e pelo moralista, mas apenas em certos aspectos, premidos pela necessidade e sem, contudo, fazê-lo com método. Método que, nas palavras de Bergson, exige precisão:

Uma vez que começamos por dizer que havíamos pensado antes de tudo na precisão, terminemos fazendo notar que a precisão não podia ser obtida, a nosso ver, por nenhum outro método. Pois a imprecisão é normalmente a inclusão de uma coisa num gênero excessivamente vasto, coisas e gêneros correspondendo, aliás, as palavras que preexistiam. Mas se começamos por afastar os conceitos já prontos, se nos brindamos com uma visão direta do real, se subdividimos então essa realidade levando em conta suas articulações, os conceitos novos que de um modo ou de outro teremos de formar para exprimir serão desta vez talhados na exata medida do objeto: a imprecisão só poderá nascer de sua extensão a outros objetos que eles abarcam igualmente em sua generalidade, mas que deverão ser estudados neles mesmos, fora desses conceitos, quando se quiser conhecê-los por sua vez. (BERGSON, 2006b, p. 25)

Método intuitivo que, de resto, se distingue em três passos, segundo as observações feitas por Deleuze, que aqui seguiremos:

1. A crítica e o afastamento dos conceitos prontos – “Aplicar a prova do verdadeiro e do falso aos próprios problemas, denunciar os falsos problemas [inexistentes ou mal colocados], reconciliar verdade e criação no nível dos problemas” (DELEUZE, 2012, p. 11).

2. A visão do real desembaraçada dos quadros da inteligência: diferenciação das diferentes naturezas (espaço/duração) para, num movimento posterior, realizar a integração – “Lutar contra a ilusão, reencontrar as verdadeiras diferenças de natureza ou as articulações do real” (DELEUZE, 2012, p.16), e depois integrar “o que se reúne segundo vias que convergem para um mesmo ponto ideal ou virtual” (DELEUZE, 2012, p. 24).

Este ponto do método nos interessa particularmente, pois é o resultado da luta contra a ilusão dos quadros da inteligência, essa visão do real desembaraçada do zelo da conservação, fruto de um esforço do espírito em relação à adaptação/readaptação, que permite ao homem tomar a si mesmo como “obra de arte”, caracterizando justamente aquele que Bergson nomeia como o homem de bom senso e que, no limite, seria objeto a ser alcançado pela arte da alta comédia. Homem de bom senso que, ao invés de conformar as ideias a partir das coisas e simplesmente viver como faz o homem do senso comum, molda a realidade com o substrato da imaginação, ou seja, age, esforçando-se constantemente para se adaptar. Homem de bom senso que Bergson reconhece, em *Matéria e Memória*, como o espírito bem equilibrado e que seria,

por sua vez, o próprio movimento de integração dos dois extremos cômicos representados pelo homem sonhador e pelo homem impulsivo.

3. Formar e exprimir novos conceitos - “Colocar os problemas e resolvê-los mais em função do tempo do que do espaço” (DELEUZE, 2012, 25).

Se, no *Ensaio*, Bergson diferencia espaço/tempo, dois sentidos diferentes da realidade, duas lógicas diversas, e a lógica relativa ao espaço é aquela que se dirige à materialidade – descontínua, redutora e fragmentadora –, trata-se de abandonar o já dado, a repetição, e de nos voltarmos ao novo que se apresenta; trata-se de tomar o outro sentido, o sentido temporal. Ao deslizararmos do sentido da materialidade/espaço para o sentido oposto, o do tempo real, regido por outra lógica, é possível divisar o novo, colocar novos problemas e criar novas soluções, formar e exprimir novos conceitos. Formar e exprimir novos conceitos, ou seja, colocar os problemas e resolvê-los mais em função do tempo do que do espaço, é, enfim, tarefa da filosofia. O sentido em que se move a filosofia é temporal, enquanto o sentido em que se move a ciência é espacial: pensar mais em função do tempo é abandonar a imobilidade característica da ciência e nos colocarmos naquilo que se move, na duração. Ao diferenciar espaço/tempo, Bergson circunscreve o campo da filosofia distinguindo-o do campo da ciência, distinção que implica, no entanto, na colaboração entre os dois campos: o plano em que opera a ciência é da ordem do eterno, ou seja, do que não existe no tempo, do finito e do imóvel, enquanto o plano em que opera a filosofia é da ordem do fluxo e da mobilidade. E, segundo Deleuze, “compete apenas à filosofia criar conceitos no sentido estrito”, (DELEUZE, 1992, p. 13) sendo que todo conceito possui como endereço um problema, enquanto à ciência cabe as funções ou proposições. Assim também é em relação à arte, que opera em um outro plano, distinguindo-se também da filosofia e da ciência; ciência, arte e filosofia criam, mas em planos diferentes, todas interpelam os acontecimentos, porém de maneiras diferentes. Desse modo, há no horizonte do pensamento em função do tempo o infinito, o movimento sem medida ou puro, a velocidade infinita, enquanto no horizonte do pensamento em função do espaço há o limite, as bordas do recorte necessário para se referenciar.

O problema da filosofia é de adquirir uma consistência, sem perder o infinito no qual o pensamento mergulha (o caos, deste ponto de vista, tem existência tanto mental como física). Dar consistência sem nada perder do infinito é diferente do problema da ciência, que procura dar referências ao caos, sob a condição de renunciar aos movimentos e velocidades infinitos, e de operar, desde início, uma limitação de velocidade: o que é primeiro na ciência é a luz ou o horizonte relativo. (DELEUZE, 1992, p. 59).

O problema da filosofia adquirir consistência sem perder o infinito do pensamento é

justamente conseguir, através da força advinda da própria intuição, expressar pela linguagem, que é simbólica, espacializada, o que se “conheceu por dentro” e se apresenta como movimento e sem a fragmentação necessária realizada pela inteligência. Dar consistência ao pensamento sem nada perder do infinito é criar conceitos, que se definem por si mesmos, sem referências, pois o conceito não é nem discursivo nem comunicativo (não diz respeito a um consenso). Ou seja, para Deleuze, o conceito diz um Acontecimento, que é a própria expressão da profundidade na superfície, sem que, no entanto, essa expressão seja representativa. O exemplo de acontecimento trazido por Deleuze é o próprio pensamento como acontecimento, enunciado por Descartes e assim dito de maneira completa: “eu que duvido, eu penso, eu sou, eu sou uma coisa que pensa” (DELEUZE, 1992, p. 37). A ciência, ao contrário, seguindo outra direção ou plano, avança operando mobilizações e diminuições de velocidade, transformando o movimento em uma série de posições, dando forma e referência ao caos. Recorta e situa seu objeto no plano, referenciando o eixo das abscissas – eixo horizontal – e o eixo das ordenadas – eixo vertical –, ou seja, é um sistema de referências que co-ordena, que segue linearmente ou se corresponde, localizando no espaço o objeto. Qualquer proposição feita pela ciência possui um referencial, que é a partir de onde (espaço/lugar ou objeto/corpo) são feitas observações dos diversos fenômenos. Enquanto a filosofia enuncia, ou extrai conceitos da linguagem, a ciência extrai proposições. De fato, há problemas diferentes nos diferentes planos, filosofia, ciência e arte.

Considerando a distinção estabelecida entre filosofia, ciência e arte e seus respectivos objetos, cabe indagar a respeito do plano metodológico próprio à arte na filosofia de nosso autor, que concerne, segundo Deleuze (2006), ao problema das diferenças de natureza. Na Introdução (segunda parte) de *O pensamento e o Movente*, ao discutir sobre identidade e semelhança, Bergson diz que a identidade é da ordem do geométrico e a semelhança da ordem do vital, e que esta última é do domínio da arte. Nesse sentido, a ordem do vital, e a da arte, é relativa à duração, aquilo que difere de si mesmo.

A arte, portanto, diz respeito a um modo de conhecimento do real, que escapa tanto à ciência quanto ao senso comum dado que a atenção de ambos converge para a ação e conseqüentemente para matéria e espaço. Se ciência e senso comum, em nome da ação, se voltam para o imóvel, a arte ou a criação artística é, ao contrário, a expressão da própria mobilidade, do movimento ou mudança: nos mostra “na natureza e no espírito, fora de nós e em nós, coisas que não impressionavam explicitamente nossos sentidos e nossa consciência” (BERGSON, 2006, p. 155). E sendo um conhecimento ou desvelamento que não está voltado para a ação sobre a matéria, a arte pode ser considerada um modo de abordagem temporal do

real, do absoluto – realidade viva e movente.

As características do plano da arte veremos mais adiante, em tópico específico.

### **Cena 1.2 – A Distinção do Puro**

No *Ensaio*, ao tratar da intensidade dos estados psicológicos, Bergson questiona: como podemos dizer das sensações que uma é mais intensa que a outra? Dado que elas não ocupam espaço, como podemos tratá-las enquanto grandezas, à maneira de um número ou de um corpo, nas quais podemos estabelecer uma relação de continente a conteúdo? Ou, ainda, como a intensidade dos estados psicológicos seria assimilável a uma grandeza? Como evoca a imagem de um continente e de um conteúdo?

Para o autor, há duas espécies de intensidades: a extensiva e mensurável, e a intensiva e não mensurável. Duas intensidades que se comparam e se exprimem “pela intuição confusa de uma relação entre duas extensões” (BERGSON, 2011, p. 13). Há uma confusão entre os estados de consciência profundos e os estados de consciência superficiais com as supostas causas extensas deste último, um apagamento da diferença entre a profundidade e a superfície. Uns ocorrem, no entanto, na profundidade da consciência, em que não há intervenção de nenhum elemento extensivo, e outros na superfície da consciência, associados à percepção voltada para o exterior. Na introdução (primeira parte) de *O Pensamento e o Mouvante*, Bergson esclarece que na história da filosofia “tempo e espaço são colocados no mesmo plano e tratados como coisas do mesmo gênero”, pois “a metafísica precisou conformar-se aos hábitos da linguagem, os quais se regram eles próprios pelos do senso comum” (BERGSON, 2006, p. 7); e o senso comum junta ou separa o que não deveria ser juntado ou separado. Junta, portanto, os estados profundos da consciência e os superficiais como se fossem os mesmos e operassem da mesma forma.

A confusão espaço-tempo vem, desse modo, de uma junção e de um recorte inadequado do real, calcados no senso comum, em uma determinada compreensão das vivências, e tendo em vista as necessidades de sobrevivência, alvo que não possui nada de metafísico. Adquirimos “o hábito de pôr a causa no efeito e de substituir a nossa impressão natural pelo que a experiência e a ciência nos ensinam” (BERGSON, 2011, p. 48). A distinção feita por Bergson, ao contrário, segue as articulações do real: separa o que deveria ser separado. Assim procedendo, usando o método da diferenciação, que designa o abandono das formas pré-concebidas, nosso autor chega à duração e ao espaço puro: a duração, a própria realidade de nosso eu, que experimentamos sem mediação, que sentimos e vivemos; o espaço, a forma pura

da distinção, instância mediadora concebida pela inteligência, que possui como alvo o domínio de nossa ação sobre as coisas. Há, desta forma, “um espaço real sem duração, mas onde os fenômenos aparecem e desaparecem simultaneamente com os nossos estados de consciência. Há uma duração real, cujos momentos heterogêneos se interpenetram [...]” (BERGSON, 2011, p. 87). Sendo assim, ao demonstrar que espacializamos o tempo, ou seja, que ficcionamos um tempo em detrimento do tempo real, Bergson apresenta uma nova dualidade, a verdadeira diferença, e estabelece a definição de puro e de um novo misto. Na profundidade, a emoção na qual não há intervenção de nenhum elemento espacial – uma emoção pura que exclui qualquer objetividade (elemento quantitativo) –, o eu profundo. Na superfície esse mesmo eu puro e profundo refratado na forma espacial – o eu superficial. Na profundidade e na superfície se diferenciam assim dois tipos de multiplicidade: uma que diz respeito aos “fenômenos que ocorrem à superfície da consciência e se associam sempre ... à percepção de um movimento ou de um objeto exterior” (BERGSON, 2011, p. 15); e outra, referente “aos estados profundos que não parecem solidários com a sua causa exterior”, que seria a intensidade pura, qualitativa/intensiva.

Só é possível à nossa inteligência, como afirma Deleuze (2006), encontrar mistos (o homogêneo), ou “coisas, produtos, resultados”, cabendo à intuição determinar as diferenças de natureza, ou seja, diferenciar nos mistos as tendências simples ou puras, como aquelas realizadas por Bergson no decorrer de sua obra: percepção/afecção, eu profundo/eu superficial, percepção/memória, ordem geométrica/ordem vital, fechado/aberto e também, aquilo que mais nos interessa aqui, arte/ação pragmática. É nesse sentido que o método intuitivo alcança as articulações do real, dividindo o misto em tendências e não promovendo uma análise espacial, pois esta levaria a um conceito geral sem que atingíssemos a verdadeira natureza do misto.

### **Cena 1.3 – A Circunscrição da Arte**

Mantenhamo-nos na análise da intensidade dos estados de consciência desenvolvida no primeiro capítulo do *Ensaio*. Ali, nosso autor usa como exemplos a intensidade do esforço e a intensidade do sentimento. O esforço como exemplo de fenômeno de superfície, associado, portanto, aos movimentos ou objetos exteriores, e o sentimento como exemplo de fenômeno de profundidade, sem associações exteriores, que se basta a si próprio. No entanto, se Bergson diferencia os dois fenômenos colocando-os em oposição um ao outro, após também distinguir espaço/tempo e “alargar progressivamente a significação metafísica da duração, vendo aí um princípio operante na própria matéria” (WORMS, 2010, p. 21), conclui em suas análises que tanto o esforço muscular quanto os

estados de consciência profundos são todos inextensos e, portanto, não passíveis de grandeza, sua intensidade é sempre qualitativa. E, ao falar sobre os sentimentos profundos, no rol de sentimentos apresentados, entre as alegrias e as tristezas profundas, as paixões refletidas, aparece, também, algo daquilo que nos interessa: as emoções estéticas.

É na vivência dos sentimentos profundos, segundo Bergson, que é mais fácil nos aproximarmos do que seja a intensidade pura, aquela na qual parece não se imiscuir nenhum elemento extensivo, e que por se tratar do mais profundo atinge a emoção fundamental – “emotividade primordial que encontramos nos confins de nós mesmos e em relação à qual nos aproximamos à medida que nos afastamos do Eu convencional e social” (PAIVA, 2005, p. 336). São sentimentos que, orientados para o passado no caso da tristeza ou orientados para o futuro no caso da alegria, nos tomam por inteiro. Esses estados intensos são dinâmicos e se dão progressivamente, de tal maneira que a totalidade de nossas percepções ou recordações se transfigura: efetuamos recortes diferentes no mundo, insólitos, sem precedentes.

Dos sentimentos estéticos, Bergson toma o mais simples como exemplo, o sentimento da graça, para falar dessa “intervenção progressiva de elementos novos, visíveis na emoção fundamental, e que parecem aumentar-lhes a grandeza embora se limitem a modificar-lhes a natureza” (BERGSON, 2011, p. 18).

Para Prado Jr, a descrição correta (“ingênuo”), ao dissociar as duas séries de fenômenos, a que ocorre na superfície, “governada pela forma da extensão pura” (PRADO JÚNIOR, 1988, p. 80), e a que ocorre na profundidade, governada “pelo esquema da continuidade qualitativa” (PRADO JÚNIOR, 1988, p. 80), possibilita abordar a experiência das qualidades, o que significa acessar o “esquema próprio da sucessão das qualidades dentro do tempo” (PRADO JÚNIOR, 1988, p. 80). Isto é, quando se fala em experiência estética o que se oferece não é mais aumento gradual, acréscimo contínuo, “mas uma metamorfose qualitativa da significação vivida” (PRADO JÚNIOR, 1988, p. 80). Nesse sentido, ao considerar o sentimento da graça, Bergson indica três elementos que o constituem e que nos revelam o contato com o próprio ser da consciência em duração: 1. “A percepção de um desembaraço, de uma certa facilidade nos movimentos exteriores”; 2. “O prazer de travar de algum modo a marcha do tempo e de segurar o futuro no presente”; e 3. “O ritmo e o compasso, ao permitirem-nos prever ainda melhor os movimentos do artista, levam-nos desta vez a acreditar que somos deles senhores” (BERGSON, 2011, p. 18-19).

O que há então, num primeiro momento, segundo Prado Jr, é “uma ruptura das expectativas da percepção” (PRADO JÚNIOR, 1988, p. 81), uma suspensão imaginária do reino da necessidade e da inércia. O movimento não se dá então como trabalho, não tem um fim ligado ao ambiente, o homem que age tendo em vista a sobrevivência está fora de ação, o jogo mecânico da matéria –

músculos e articulações, não está neste momento numa “relação laboriosa com o mundo” (PRADO JÚNIOR, 1988, p. 82). Num segundo momento, os movimentos fáceis, “que se preparam uns aos outros” (BERGSON, 2011, p. 18), desaguam num desembaraço mais elevado, de tal modo que, ao indicar aqueles que irão se seguir, proporcionam concomitantemente o prazer de “adivinhar” o futuro, sem os percalços redutores das dimensões do tempo espacializado, e vivê-lo já no presente – “horizonte de uma aposta ou de uma decisão prática que será ou não confirmada” (PRADO JÚNIOR, 1988, p. 83). Tal prazer, de adivinhar o futuro, é a experiência da continuidade em detrimento da conexão mecânica entre movimentos independentes. Suspensa provisoriamente a ação da inteligência – esforço para vencer a resistência da matéria –, segue-se o fluxo temporal, avança-se em curvas ao invés de se dobrar em ângulos, como aponta Deleuze. Por fim, à percepção da desenvoltura dos movimentos e ao anúncio do próximo movimento, somam-se ainda o ritmo e o compasso, fazendo com que os sintamos obedientes à nossa vontade; não somos, portanto, apenas passivos em relação ao gracioso. Haverá, assim, “uma espécie de simpatia e, ao analisar o encanto desta simpatia, vereis que vos agrada pela sua afinidade com a simpatia moral<sup>6</sup>, [vontade] cuja ideia é por ela sutilmente sugerida” (BERGSON, 2011, p.19). Divisamos, portanto, não só o movimento, mas um movimento em direção a nós, uma simpatia móvel, “essência da graça suprema” – simpatia que faz cair a barreira espaço-temporal entre as consciências. Ou seja, há no sentimento de graça um progresso qualitativo e uma comunicação dinâmica, uma simpatia móvel, entre aquilo que o artista sentiu e o que nós sentimos ao entrar em contato com sua obra. E se há desenvoltura ou facilidade dos movimentos no sentimento de graça, ao contrário, a falta de graça está ligada aos movimentos bruscos, em que cada um basta a si mesmo, não se enlaçando com os que se seguem. Essa “falta” de graça, movimentos estanques, dizem respeito à superfície, às atividades práticas do dia a dia que exigem diminuição ou parada do movimento para que possamos atuar no mundo. Diminuição ou parada que possibilita a definição de contornos, o esquartejar e esquadrihar o mundo.

Desse modo, com o exemplo do sentimento de graça, Bergson esclarece que o sentimento do belo compreende graus de intensidade e profundidade ou elevação, dado que ao artista compete não apenas exprimir seus sentimentos, mas sugerir-los, ou não apenas mostrar, mas transmitir, insuflar no outro aquilo que ele sentiu. Para tanto, entra em questão o próprio objetivo da arte apontado pelo autor em *Leçon d’Esthétique*<sup>7</sup>, e agora explicitado no *Ensaio*: “adormecer as potências ativas, ou melhor, resistentes, da nossa personalidade e levar-nos assim a um estado de docilidade perfeita em que realizamos a ideia que nos é sugerida, em que simpatizamos com o sentimento expresso”

<sup>6</sup> Bergson distingue arte e moral, no entanto, simpatia física e simpatia moral possuem em comum “o processo de interiorização em que o ‘outro’ torna-se ‘si-mesmo’, em que o espaço ‘separador’ é diluído numa temporalidade em que as partes se identificam”. (Prado Jr. Presença e Campo Transcendental; p. 85)

<sup>7</sup> Curso ministrado por Bergson entre 1887 e 1888 em Clermont Ferrant.

(BERGSON, 2011, p. 20). A produção deste estado de docilidade perfeita não se dá de pronto; como na hipnose, há fases distintas que equivalem a diferenças de estado ou de natureza, indicativos da quebra de resistência operada paulatinamente. Mas a que se resiste? Resistimos ao abandono de nossa própria história. Suspendemos a circulação normal das nossas sensações e ideias, para experimentarmos a emoção do artista, “tão rica, tão pessoal, tão nova”. Ou, de maneira simples, suspendemos a nossa relação prática com o mundo, já que não poderíamos compreendê-la de outra forma, pois há algo de novo e não podemos tão somente reconstituí-la com elementos preexistentes. Pode-se dizer que o artista provoca em nós uma abertura, cria uma abertura na barreira espaço-temporal que separa as nossas consciências diuturnamente, a sua e a nossa, fazendo com que se entranhem naquele momento. No sentimento do belo, no entanto, mesmo tendo como suporte a emoção pessoal do artista, não podemos esquecer que somos semelhantes, todos somos superfície e profundidade (exterioridade e duração), todos podemos viver sentimentos superficiais e sentimentos profundos; trata-se então da imagem de uma multiplicidade interna, pura duração, que todos temos em comum, que a todos atravessa, com a diferença que ao artista cabe desvelar e sugerir aquilo que não vemos pelo empobrecimento derivado dos quadros da inteligência, necessário à ação no mundo. A arte possui o condão de nos fazer adormecer para a vida psíquica superficial e nos fazer mergulhar nas profundidades da consciência, onde não mais medimos, mas sentimos. Ela nos recoloca em contato com o movimento, que é imobilizado em função de nossa necessidade de ação no mundo, função da inteligência.

Como veremos na sequência, a estas duas maneiras de ser – um aspecto do eu que age (vida psíquica superficial) e outro aspecto do eu que sente (vida psíquica profunda) e age (no ato livre) –, Bergson dá o nome de eu superficial e eu profundo; duas maneiras de ser que, no entanto, correspondem a um único eu. O eu profundo, cardal de sentimentos e lembranças, é tempo, movimento, no qual os estados se sucedem sem se distinguir; o eu que se refrata em eu superficial, misto de eu profundo e espaço, trata-se do eu social<sup>8</sup>. E sendo um só eu que se refrata, os estados psicológicos, profundos ou superficiais, possuem vida própria e transformam-se incessantemente nos dois sentidos.

Vejamos então, um pouco mais de perto, como se dariam no sujeito que sente e mede estas duas possibilidades de vivência – na superfície e na profundidade; diferenciação, em detalhe, do eu – profundo e superficial, realizada pelo autor no *Ensaio*.

---

<sup>8</sup> No *Ensaio* Bergson já aponta para as duas questões que tomará como objeto de sua atenção em suas próximas obras: em *Matéria e Memória* a relação do corpo com o espírito; em *O Riso* e *As Duas Fontes* a questão social.

### **Cena 1.4 – Distinção entre *Eu profundo* e *Eu superficial***

Para nosso autor, há uma experiência exterior, uma vida social – aquela na qual “o nosso eu toca no mundo pela superfície” (BERGSON, 2011, p. 98), e há também uma experiência interior e individual relativa às profundezas da consciência; ou seja, há dois aspectos ou dois sentidos de uma mesma vida. No sentido exterior, na superfície, age o aspecto superficial ou convencional do eu, sempre em relação a um interesse – a sobrevivência, a prática –, e que, ao assim agir, conhece o mundo que o cerca e a si mesmo, ancorado pelo aspecto profundo do eu. Na experiência interior, o eu, destacado da camada mais superficial dos fatos psíquicos, é aquele que se deixa viver num fluxo contínuo no qual os fatos psicológicos se fundem uns aos outros, como no sono em que as funções orgânicas encontram-se afrouxadas. As impressões mudam continuamente, percepções, sensações, emoções e ideias são fluídas e inexprimíveis pela linguagem, que não as capta sem fixar. No entanto, estes “eus”, são um só: misto entre a multiplicidade qualitativa (duração) e a multiplicidade quantitativa (espaço); dois aspectos da vida consciente. O eu profundo que se refrata em eu superficial se apresenta em razão da própria duração assumir duas direções possíveis,

uma pura, porque sem qualquer mistura, a outra em que, sub-repticiamente, intervém a ideia de espaço. A duração totalmente pura é a forma que a sucessão de nossos estados de consciência toma quando o nosso eu se deixa viver, quando não estabelece uma separação entre o estado presente e os anteriores. Não há necessidade, para isso, de se absorver completamente na sensação ou na ideia que passa, porque, então, ao invés, deixaria de durar. Também não tem necessidade de esquecer os estados anteriores: basta que, lembrando-se desses estados, não os justaponha ao atual como um ponto a outro ponto, mas os organize com ele, como acontece quando nos lembramos das notas de uma melodia [...] (BERGSON, 2011, p. 80-81)

E como se apresenta esse eu refratado em superficial e profundo? Em um sentido ele diz respeito aos “fenômenos que ocorrem à superfície da consciência e se associam sempre [...] à percepção de um movimento ou de um objeto exterior”: um eu de estados bem definidos, multiplicidade numérica dos estados conscientes; no outro sentido se refere “aos estados profundos que não parecem solidários com a sua causa exterior”, “um eu em que sucessão implica fusão e organização” (BERGSON, 2011, p. 100), nele as percepções, sensações, emoções e ideias são móveis, não segmentadas e inexprimíveis no plano da linguagem – são intensidade pura.

Para Bergson, a consciência percebe a realidade na superfície através do símbolo. O eu refratado em eu superficial está de acordo com as exigências da vida social e da linguagem, é um eu linguageiro. Assim como os quadros da inteligência reduzem a realidade a fim de agir, a

palavra que diz o mundo (interno e externo), produto da inteligência, também reduz:

Tendemos instintivamente a solidificar as nossas impressões, para as exprimir mediante a linguagem. [...] A palavra com contornos bem definidos, a palavra em bruto, que armazena o que há de estável, de comum e, por conseguinte, de impessoal nas impressões da humanidade, esmaga ou, pelo menos, encobre as impressões delicadas e fugitivas da nossa consciência. (BERGSON, 2011, p. 102,103)

O eu languageiro, forjado pela ação e pela necessidade de comunicação no corpo social, segundo Deleuze, “não trabalha em potência a não ser de opiniões, para criar o ‘consenso’ e não o conceito” (DELEUZE, 1992, p. 15), estabelecendo desse modo as relações; a comunicação, assim como a contemplação e a reflexão, são “máquinas de constituir Universais” (DELEUZE, 1992, p. 15), abstraem e generalizam. O conceito para Deleuze “diz o acontecimento, não a essência ou a coisa” (DELEUZE, 1992, p. 33), e só pode ser analisado em função do problema ao qual responde e do plano no qual ocorre. Nesse sentido, quando Bergson propõe o abandono dos conceitos inerentes ao idealismo e ao realismo, propõe também o abandono dos problemas ligados a eles, pois parte de novos problemas colocados pela filosofia e da criação de novos conceitos que a eles respondem. E é nesse sentido também que os problemas da tradição se tornam falsos problemas, já que, como esclarece Deleuze, “os novos conceitos devem estar em relação com problemas que são os nossos, com nossa história e sobretudo com nossos devires” (BERGSON, 2011, p. 40).

O Eu bergsoniano é, apesar da distinção estabelecida, como afirma o próprio autor, uno: “é o mesmo eu que percebe estados distintos e que, fixando em seguida sua atenção, verá estes estados fundirem-se entre si como agulhas de neve em contato prolongado com a mão” (BERGSON, 2011, p. 107). Há um constante entrecruzamento desses dois aspectos da vida consciente, e o sujeito desta experiência pode ser tomado em dois sentidos: o do eu profundo e o do eu superficial. E é justamente este eu, profundo e superficial, que forma uma unidade, que encontra seu equilíbrio na atenção que dispensa à vida, na relação que estabelece com o meio – matéria inerte (espaço e objetos no espaço) e matéria orgânica (outros seres vivos). Os “dois eus”, dois aspectos da totalidade psíquica, diferenciam-se também pelo movimento que imprimem à realidade: um que distingue elementos de formas bem definidas, distintos, portanto, uns dos outros, sucessão (no espaço); e outro, uma sucessão puramente interna (no tempo), uma continuidade, na qual os elementos se prolongam uns nos outros. Passa-se do quase estático da superfície à dinâmica da profundidade, dois sentidos que propiciam duas vivências diferentes: na superfície, a partir de fora, através dos recortes da inteligência; e na profundidade, no interior, sem redução ou mediação. Quanto mais à superfície maior a nitidez e a inflexibilidade, e maior

a atuação no mundo no sentido da sobrevivência; quanto maior a profundidade menor a nitidez e a inflexibilidade, e menor a atenção ao mundo no sentido da sobrevivência. No movimento superficial prevalece o eu social voltado para a ação racional e pragmática, enquanto no movimento profundo de nossa interioridade vivemos a novidade, criamos. É na interioridade que, livres da necessidade da ação pragmática, sentimos a duração ao invés de medi-la; é nela, no contato com a duração, com as lembranças-hábito arrefecidas ou neutralizadas, que surgem novos problemas e novas respostas – a criação.

No entanto, não vivemos na superfície **ou** na profundidade, somos corpo e espírito, matéria e memória: deslizamos entre superfície e profundidade, entre corpo e espírito, entre matéria e memória.

Depois da metáfora da superfície e profundidade, ou do eu refratado em superficial e profundo, tratado no *Ensaio*, surge, em *Matéria e Memória*, a ideia de vida, ou de atenção à vida, que sugere o deslizamento entre dois extremos, revelando a possibilidade da vida psicológica se manifestar em diferentes alturas – mais ou menos distante da ação no mundo. Se no *Ensaio* há um dualismo ou oposição entre duração interna e espaço e entre liberdade e determinação, em *Matéria e Memória* há uma oposição entre memória e percepção que culmina na divisão/oposição entre espírito e matéria, que, no entanto, é relativizada. Relativização elaborada no quarto capítulo de *Matéria e Memória*, no qual Bergson traz a matéria como um continuum temporal, ou seja, como um grau mínimo da duração, ou um relaxamento temporal, ampliando a noção de duração, o que leva a uma metafísica da matéria. Um movimento com tendências de concentração e dilatação do tempo: a tendência à concentração da passagem do tempo – memória em máximo grau; e a tendência à dilatação da passagem do tempo – memória em grau mínimo ou imediata. Segundo Prado Jr., assim é relativizado não só o dualismo presente em *Matéria e Memória*, como também o dualismo presente no *Ensaio*, pois “estes dualismos estavam todos fundados na oposição entre a duração interna e a instantaneidade do espaço. Agora que a duração não mais é apenas interna, ela passa a constituir o horizonte de todo o dado, mesmo do mundo material” (PRADO JR., 1988, p. 162). Não se trata mais apenas de um “eu”, mas de uma duração que tudo atravessa, incluindo o “eu” e a própria matéria. Há, em última instância, em *Matéria e Memória*, uma integração entre estes dois extremos, “dois movimentos ou antes dois sentidos de um único e mesmo movimento” (DELEUZE, 2006, p. 35) que abarca matéria e memória, ou matéria e espírito.

O movimento, força ou duração que a todos – não de maneira uniforme – atravessa, fluxo ininterrupto, imprevisível e irreversível é visto e representado pelos indivíduos, no entanto, como parada, previsibilidade e reversibilidade, quando se trata desse mínimo de duração que é

a matéria. Se por um lado Bergson afirma a condição de liberdade do homem, como ser sempre se fazendo, por outro lado, afirma também que ele está fadado a viver, por sua própria natureza, orientado para a ação pragmática e a inserção social. Ou seja, a experiência psicológica possui dois tipos de inscrição; possui, como *Janus*, duas faces: uma voltada para a vivência interna, duracional e outra para a vivência externa, que diz respeito ao corpo e ao ambiente. Nesse sentido, podemos pensar em uma consciência que se manifesta ou se reconhece mais ou menos como uma realidade temporal. Manifestação que pode variar tanto de uma pessoa para outra quanto ao longo do tempo numa mesma pessoa, à medida que somos seres em constante mudança. As diferenças possíveis entre as pessoas e nelas mesmas torna plausível que se caracterize certos tipos, dependendo do modo como circulam entre as extremidades (sonho e ação) e em que velocidade. Ou seja, há diferentes “tons da vida mental” que se manifestam nas pessoas e momentos de diferentes tons vividos por uma só pessoa. A esses tipos Bergson denomina homem sonhador, homem impulsivo, os mais próximos das extremidades, e, entre eles, o homem de bom senso, equilíbrio entre o homem sonhador e o homem impulsivo. O homem sonhador movimenta-se mais próximo da extremidade do sonho; voltado para as suas experiências passadas e os sentimentos que com elas foram despertados, mas nem sempre como modo de enriquecimento contínuo do presente e sim como repetição, uma tentativa de moldar a realidade às suas lembranças e não o oposto. Algo ressoa no passado, nessas lembranças, que não permite que se olhe para frente, para a novidade do presente e para as várias possibilidades do futuro. Já o homem impulsivo movimenta-se mais próximo da extremidade da ação; precipita-se na ação sem o uso adequado das lembranças, elas não fazem lastro, como se fora momentos isolados e perdidos, de tal maneira que não são capazes de adensar o presente e assegurar uma unidade, constituindo uma história. O ato impulsivo acaba por anular-se a si próprio, pois não há tempo suficiente nem para a observação eficaz, que seleciona nas coisas e no ambiente seu lado útil, nem para a inserção de lembranças/imagens mais adequadas, negando o testemunho do passado; parece excluir, neste caso, as lembranças passadas, rarefazendo o presente da consciência – negação do ato no interior do próprio ato. O sonhador permanece muito tempo preso às lembranças do passado enquanto o impulsivo as silencia, pois do passado muito pouco permanece.

Em *Le bon sens et les études classiques*, de 1895, Bergson afirma que nossos sentidos estão voltados para a ação no mundo, e que eles nos “contam” das coisas e do ambiente apenas os inconvenientes ou vantagens que podem para nós resultar. No entanto, precisamos saber mais do que isso, pois vivemos não só em um ambiente material, mas também em um ambiente social, estamos cercados por coisas e por outros homens, e nossas ações têm consequências boas e/ou

más para nós mesmos e para os outros. Desse modo, para ele, a função do bom senso é “distinguir entre questões de conduta, o essencial do incidental ou indiferente; escolher, entre as várias possibilidades, aquela que resultará na maior soma de bem, não imaginável, mas realizável”<sup>9</sup>, ou seja, o bom senso distingue e decide o que é factível, leva em consideração os preceitos de justiça, mas de acordo com as circunstâncias, com a singularidade do momento e do evento em questão. O agir com bom senso só é possível por uma suspeita *sui generis* da inteligência em relação a si mesma, o que faz dele, portanto, uma atitude intelectual diante da vida. Tal atitude para nosso autor se aproxima e se diferencia do instinto e da ciência: do instinto se aproxima pela espontaneidade e velocidade na tomada de decisões, afastando-se à medida que possui variedade de meios, flexibilidade de formas e atenção vigilante que nos afastam da possibilidade da instalação de um automatismo intelectual; à ciência se assemelha por estar atento à realidade e em contato com os fatos, porém não tem como objetivo uma verdade universal, mas a verdade adequada ao momento presente, o que requer o esforço constante e o se lançar sempre para a frente. Nesse sentido, a suspeita e a evitação do automatismo resultam de uma disposição para não se presumir como certo um repertório de respostas, nas palavras de Bergson, o bom senso “exige de nós o sacrifício, por vezes doloroso, das opiniões que formamos e das soluções que tínhamos preparado”<sup>10</sup>. O que há de fato no homem de bom senso é uma ignorância presumida, que intui que tudo muda, mesmo que algumas coisas e situações aparentem ser repetição; ou seja, sabe que a vida não é cálculo, e que é preciso coragem para se viver. Não é cálculo, pois não se trata, no caso do bom senso, de experiência mais ampla, memórias melhor selecionadas, deduções mais exatas ou lógica mais rigorosa, as raízes do bom senso estão cravadas no solo social, na convivência entre os os homens. Conviver significa saber agir levando tanto a si mesmo em consideração quanto os outros, de tal modo que se adeque à realidade, pesando os atos e suas conseqüências, ou, em outras palavras, sendo justo, tendo como horizonte uma justiça viva e ativa. O bom senso, para nosso autor, é “a energia interior de uma inteligência que se recupera a todo momento sobre si mesma” e também “o esplendor intelectual de um intenso enfoque moral, a correção das idéias moldadas no sentimento de justiça, enfim o espírito endireitado pelo caráter”<sup>11</sup>. Portanto, se há distinções nítidas entre inteligência e

<sup>9</sup> “[...] distinguer em matière de conduite, l’essentiel de l’accessoire ou de l’indifférent; choisir parmi les divers partis possibles, celui qui donnera la plus grande somme de bien, non pas imaginable, mais réalisable” (MÉLANGES, 1972, p. 361, tradução nossa).

<sup>10</sup> “Il exige de nous le sacrifice, parfois pénible, des opinions que nous nous étions faites et des solutions que nous tenions prêtes” (MÉLANGES, 1972, p. 362, tradução nossa).

<sup>11</sup> “[...] l’énergie intérieure d’une Intelligence qui se reconquiert à tout moment sur elle-même [...] le rayonnement intellectuel d’un foyer moral intense, la justesse des idées se mouvant sur le sentiment de la justice, enfin, l’esprit redressé par le caractère” (MÉLANGES, 1972, p. 365, tradução nossa).

vontade, ou ainda, se a filosofia bergsoniana traça precisamente a fronteira entre inteligência pura e vontade pura, ação e pensamento não são oriundos nem de um nem de outro, diz o próprio autor, mas do bom senso, que provê de razão a ação e de pragmatismo o pensamento. O bom senso, assim, não é um acordo ou ajuste entre duas forças – pensamento e ação –, pelo contrário, é uma “faculdade primitiva de orientação” da qual derivam o pensamento e a ação, de modo a responder “às necessidades fundamentais da vida em sociedade”<sup>12</sup>.

É o homem de bom senso que circula entre sonho e ação em um equilíbrio dinâmico, e, ao contrário, toda diminuição ou parada dessa circulação entre os pólos é indício de desequilíbrio, desde os considerados suspeitos pela sociedade e que provocam o riso até os francamente patológicos, pois, mais que uma ameaça, provocam, como acentua Bergson, já em *O Riso*, acidentes, deformidades, doença no corpo, pobreza psicológica e variedades de loucura, além das inaptações profundas à vida social, fontes de miséria e ensejo para o crime.

Desse modo, a integração alcançada entre os dois extremos – homem impulsivo e homem sonhador –, que resulta na figura do homem de bom senso – homem atento à vida – em *Matéria e Memória*, nos possibilita, a partir de *O Riso*, pensá-lo como aquele que excede à comicidade (considerando-se as formas mais baixas ou superficiais) e toma a si mesmo como obra de arte.

Sigamos agora com *Matéria e Memória*, antecipando algumas concepções do autor que serão tratadas mais adiante, e as articulações possíveis com a arte.

No Prefácio da Sétima Edição há um parágrafo que se apresenta como uma continuidade das questões concernentes à arte e ao eu social, que serão ampliadas, nesse sentido, em *O Riso*:

Há, portanto, enfim, tons diferentes de vida mental, e nossa vida psicológica pode se manifestar em alturas diferentes, ora mais perto, ora mais distantes da ação, conforme o grau de nossa ‘atenção à vida’. Esta é uma das ideias diretrizes da presente obra, a própria ideia que serviu de ponto de partida ao nosso trabalho. O que se toma ordinariamente por uma maior dilatação de nossa personalidade inteira que, normalmente restringida pela ação, estende-se tanto mais quanto se afrouxa o torno no qual ela se deixa comprimir e, sempre indivisa, espalha-se sobre uma superfície tanto mais considerável. O que se toma ordinariamente por uma perturbação da vida psicológica, uma desordem interior, uma doença da personalidade, revela-se, de nosso ponto de vista, como um relaxamento ou uma perversão da solidariedade que liga essa vida psicológica a seu concomitante motor, uma alteração ou uma diminuição de nossa atenção à vida exterior. (BERGSON, 2006, p. 8).

É justamente em alturas diferentes da vida psicológica, como expresso na citação acima,

---

<sup>12</sup> “[...] qui reponde aux nécessités fondamentales de la vie en société” (MÉLANGES, 1972, p. 366, tradução nossa).

que podemos situar o modo de funcionamento do eu do artista e do eu do homem comum. Diferente do relaxamento ou afrouxamento característico de uma doença da personalidade, no artista e no poeta há determinado relaxamento que configura um adelgamento do véu que nos separa do real, segundo a imagem descrita por Bergson, fazendo com que o olhar não se dirija necessariamente para o útil; já entre o homem comum e o real se interpõe um véu mais espesso, direcionando-o para a impressão útil dos objetos. Se ao homem comum os sentidos e a consciência só entregam uma simplificação prática da realidade interior e exterior, ao artista e ao poeta é dado perceber numa maior profundidade e numa maior extensão, por um de seus sentidos; nem ao artista é possível um desapego completo, pois a natureza “só acidentalmente, e de um só lado, ela ergueu o véu. Foi só numa direção que ela esqueceu de vincular a percepção à necessidade” (BERSON, 2007, p. 116), sendo assim cada alma desapegada tem uma predisposição: pintura, escultura, poesia ou música. Podemos nos perguntar então se no homem comum o véu não é tão adelgado quanto no caso do artista, qual a diferença entre o homem sonhador, distraído, em relação ao artista, pois não é também em direção ao sonho que vai o artista? Distraídos da vida, deixando as necessidades da vida em suspensão, tanto o sonhador quanto o artista transitam ou entram em contato com outra lógica, que não a espacializante; mas, ainda assim, há uma diferença, pois transitam em planos diferentes. O que se passa é que enquanto o sonhador estabelece uma ligação com as imagens que constituem sua memória individual e aí permanece, mobilizando todo o seu passado em detrimento do presente, o artista, por sua vez, estabelece uma ligação íntima com a “Lógica profunda”, ou seja, com a própria duração, lógica que rege as imagens. Ou seja, o artista ultrapassa o plano puramente psicológico e alcança o plano ontológico, um plano ou horizonte além de sua individualidade. O agir do artista suplanta o psicológico e resvala a natureza do ser – afluência do tempo em direção à vida, a fluidificação da quantidade em qualidade; e, desse modo, ao intuir o tempo real, ele não pensa, vive, posto que a vida supera a inteligência. Segue-se à intuição artística o realizar a obra, que não se faz de modo geométrico e utilitarista, embora ainda haja atenção à vida:

A arte com certeza não passa de uma visão mais direta da realidade. Mas essa pureza de percepção implica uma ruptura com a convenção utilitária, um desinteresse inato e especialmente localizado do sentido ou da consciência, enfim certa imaterialidade da vida, que é aquilo a que sempre se deu o nome de idealismo. De tal modo que se poderia dizer, sem brincar de modo algum com o sentido das palavras, que o realismo está na obra quando o idealismo está na alma, e que é só graças à idealidade que retomamos contato com a realidade. (BERGSON, 2007, p. 118)

Podemos, desse modo, estabelecer uma certa relação entre o artista e o artista de si mesmo, esse que se coloca no mundo como uma obra de arte, que guarda ao mesmo tempo um

sentido de realidade, mantém a força de vontade e a sintonia com o “unísono da vida”, o próprio homem de bom senso.

Vistas as questões relativas ao *Ensaio* – a distinção do puro, distinção do eu profundo e eu superficial, os sentimentos estéticos, e o que o próprio Bergson chama “esboço do plano” da arte em *O Riso* –, aprofundemos nossa análise desse ponto médio do eu (eu profundo/eu superficial) na figura do homem de bom senso, contextualizando-o na teoria da percepção desenvolvida em *Matéria e Memória*.

## ATO II – DISTINÇÕES E INTEGRAÇÕES

*A gente vive o repetido, o repetido, e, escorregável, num mim minuto, já está escorregado noutra galho. Acertasse eu com o que depois sabendo fiquei, para lá de tantos assombros [...] Um está sempre no escuro, só no último derradeiro é que clareiam a sala. Digo: o real não está nem na saída nem na chegada: ele se dispõe pra gente é no meio da travessia.*

João Guimarães Rosa  
Grande sertão: veredas (1956)

### **Cena 2.1** – *A Integração Eu Profundo/Eu Superficial em Matéria e Memória na figura do homem de bom senso*

Ao tratar da relação do corpo com o espírito em *Matéria e Memória*, Bergson tece sua teoria calcada na crítica ao idealismo e ao realismo, que igualmente dissociam a existência e a aparência do universo material, ou, em outras palavras, afirmam que as coisas são de natureza distinta de suas representações. Dirige também sua crítica à redução operada a partir dessas duas posições: no realismo, a realidade do espírito é reduzida ao epifenômeno da matéria; no idealismo, a matéria é reduzida à sua representação. Uma peca pelo excesso, outra pela falta em relação à matéria: ou tudo é matéria, coisa, e daí se deduz o inextenso, ou tudo é representação, ideia, e daí se deduz a simbologia da matéria.

Depois de deixadas fora do horizonte a realidade e a idealidade do mundo exterior, nestes termos, o que surge para Bergson? Surgem “imagens, no sentido mais vago em que se possa tomar essa palavra, imagens percebidas quando abro meus sentidos, despercebidas quando os fecho” (BERGSON, 2006, p. 11). Bergson, sugere assim a aparição de imagens sem que se tome “imagem” como um conceito<sup>13</sup>, pois a exposição do conceito torna-se tão excessiva que deixamos de percebê-la – como numa litania, onde a repetição *ad nauseam* das curtas invocações faz com que se perca o sentido do dito e não se lhe preste mais a atenção, automatizando-as. Devemos tomar “imagem” num sentido indefinido, errante, que descaracteriza uma cristalização, uma fixação numa rigidez que elimina o movimento, a dinâmica da vida, que é característica do tido como certo pela tradição. Assim errante, a palavra “imagem” pode tornar-se escorregadia e deslizar, fazendo com que nada fique parado e possamos nos voltar para os acontecimentos e percebê-los como nos aparecem e não como

<sup>13</sup> Aqui “conceito” tem outro sentido que aquele atribuído por Deleuze em *O que é a filosofia?* Trata-se justamente do “conceito” ligado à tradição ao qual Bergson faz a crítica, propondo posteriormente, aí sim, o conceito que não enrijece, que é flexível.

foram definidos que são. Trata-se da descrição da realidade externa a partir de seus elementos mínimos. Segundo Prado Jr., esse “puro ‘espetáculo pitoresco’” possibilita “a descrição autêntica das imagens” para só “inferir, **depois**, a maneira pela qual a percepção a insere dentro de um projeto prático” (PRADO JÚNIOR, 1988, p. 142, destaque do autor).

Quando Bergson volta o olhar para essas “imagens percebidas”, não há sujeito e não há objeto, e, assim sendo, é possível um olhar não pré-concebido. Não um olhar totalizante, mas um olhar curioso, que contempla o que aparece e possibilita a distinção das imagens umas das outras, possibilita que apareçam as diferenças. O que justifica o uso da expressão “espetáculo pitoresco”. As experiências podem assim ser descritas no que ele chama de campo de imagens, no qual não existe algo velado, virtualidades ocultas. Nesse caso não é necessário aprofundamento, pois nada subjaz e o movimento então é outro: movimentos laterais de deslizamento – o olhar do espectador apreciando o espetáculo.<sup>14</sup>

Então, diferentemente de Descartes que se desembaraça dos sentidos e volta-se para o seu “interior”, já que os sentidos parecem enganá-lo, em Bergson a percepção volta-se para o campo de imagens, para o “universo real em sistema de imagens” (PRADO JÚNIOR, 1988, p. 143). Aqui podemos dizer que o homem foi “devolvido” ao mundo, desarraigado que estava de sua concretude – fora do mundo e do tempo. Ao realizar esse movimento de reinserção do homem no mundo, Bergson elimina o dentro/fora, aparente/subjacente – dualidades postas anteriormente. O dualismo da tradição apresenta o falso problema de como adequar, ou colocar em relação dois domínios heterogêneos, e Bergson retrocede eliminando esse dualismo e chegando ao dado mínimo – a imagem – que possibilita a configuração do campo de imagens. Só devolvendo o homem ao mundo, pensando-o na realidade, é possível pensá-lo e se debruçar sobre o que seja a consciência. Pois, como pode o homem se distanciar do mundo, se destacar dele para dizê-lo, se também é mundo?

Assim, dado o campo de imagens, onde é possível perceber que as “imagens agem e reagem umas sobre as outras em todas as suas partes elementares” (BERGSON, 2006, p. 11), também é possível divisar uma que é privilegiada “na medida em que a conheço não apenas de fora, mediante percepções, mas também de dentro, mediante afecções: é meu corpo”

---

<sup>14</sup> A ideia de deslizamento numa superfície é extensamente trabalhada por Deleuze em *A Lógica do Sentido*, na leitura que faz da obra de Lewis Carroll. Nessa leitura, ele afirma que tudo o que acontece é na superfície, e cita ainda, em nota, uma passagem bastante interessante de Michel Tournier (*Sexta-feira ou Os Limbos do Pacífico*), *ipsis literis*: “Estranho preconceito, contudo que valoriza cegamente a profundidade em detrimento da superfície e que pretende que ‘superficial’ significa não de vasta dimensão, mas de pouca profundidade, enquanto que ‘profundo’ significa ao contrário de grande profundidade e não de fraca superfície [...]” (p. 12). Nesse sentido, podemos relacionar a arte/profundidade como aquela de fraca superfície, e o riso/superfície como aquele de vasta dimensão.

(BERGSON, 2006, p. 11). Desse modo, Bergson se contrapõe ao *cogito* cartesiano, ou seja, à caracterização da percepção enquanto puro pensamento – nas suas palavras enquanto conhecimento –, e o que surge é, em primeiro lugar, a presença de um corpo vivo agindo diretamente na matéria ao seu redor. Não há representação mediadora entre o homem e o mundo, representação estática que duplica a realidade. Se o mundo é dinâmico, está em movimento, o homem como mundo também está. A questão que se coloca é a de como será possível, então, fixar algo, conter seu movimento (dele homem e do algo) a fim de que possa conhecer(-se)?

Há corpo vivo em ação no mundo, cujo fim primeiro não é o conhecimento, mas que ao agir conhece e ao conhecer pode automatizar a maneira de agir e liberar-se para ações inscientes, para o insondável, possibilitando o surgimento do novo, da criação.

Meu corpo é, portanto, no conjunto do mundo material, uma imagem que atua como as outras imagens, recebendo e devolvendo movimento, com a única diferença, talvez, de que meu corpo parece escolher, em uma certa medida, a maneira de devolver o que recebe. (BERGSON, 2006, p. 14)

Mas devemos lembrar novamente que essa inversão não invalida o conceito, a ciência, as ideias, ou o que quer que seja. Não se trata de negação pura e simples, nem da afirmação de um todo, mas de como a Natureza se exprime: conjuntiva. Segundo Deleuze, em *A Lógica do Sentido*:

ela se exprime em ‘e’ e não em ‘é’. Isto e aquilo: alternâncias e entrelaçamentos, semelhanças e diferenças, atrações e distrações, nuanças e arrebatamentos. A Natureza é capa de Arlequim toda feita de cheios e vazios; cheios e vazios, seres e não-ser, cada um dos dois se apresentando como ilimitado e ao mesmo tempo limitando o outro.<sup>15</sup>

Retomando: a consciência surge ao mesmo tempo em que se constrói o mundo para a consciência. Homem-mundo, sujeito-objeto são constituídos e constituintes. Vejo mundo – um campo de imagens, nomeio mundo; vejo meu corpo e outros corpos em interação – “assim como há para meu corpo tipos de ação possível, também haverá, para os outros corpos sistemas de reflexão diferentes” (BERGSON, 2006, p. 48); nomeio meu corpo e os demais por analogia – “meu corpo se conduz portanto como uma imagem que refletiria outras imagens, analisando-as do ponto de vista das diversas ações a exercer sobre elas” (BERGSON, 2006, p. 48); vejo o

---

<sup>15</sup> Note-se que a metáfora usada por Deleuze (p. 274) – a capa de Arlequim - assemelha-se ao dito por Bergson: “Meu corpo se conduz portanto como uma imagem que refletiria outras imagens, analisando-as do ponto de vista das diferentes ações sobre elas. [...] As percepções diversas do mesmo objeto que oferecem meus diversos sentidos não reconstituirão portanto, ao se reunirem, a imagem completa do objeto; permanecerão separadas uma das outras por intervalos que medem, de certo modo, muitos vazios em minhas necessidades...” (p. 48-49).

mundo e reconstruo-o através do meu corpo/mundo,

as percepções diversas do mesmo objeto que oferecem meus diversos sentidos não reconstituirão portanto, ao se reunirem, a imagem completa do objeto; permanecerão separadas umas das outras por intervalos que medem, de certo modo, muitos vazios em minhas necessidades. (BERGSON, 2006, p. 49)

Parte, desse modo, de um campo de imagens no qual serão detectados corpos vivos, em que cada corpo se constitui como um centro organizador de sua percepção. As imagens agem e reagem entre si, retendo e transmitindo os movimentos. Entre elas uma se sobressai expandindo as relações – relações de exterioridade (percepções) e de interioridade (afecções) –, é o meu próprio corpo, que percebe a si e as outras imagens e também é afetado.

É característico dessa interação movimentos automáticos, reativos ao estímulo recebido dos outros corpos, e movimentos mediados por uma iniciativa (agir ou esperar), de acordo com o que indicam as sensações em relação ao perigo a que está exposto, uma ação consciente. Ou seja, o meu corpo através dos nervos aferentes conecta-se com o exterior, de modo a receber e devolver movimentos em função da mudança deles, o que implica também uma alteração dos movimentos interiores, uma dinâmica interativa. Assim, a recepção e o desenvolvimento dos movimentos do corpo se dão tanto de maneira automática e determinada, quanto de maneira indeterminada, ou de acordo com a distância entre os corpos e o espaço de tempo que possibilitam uma escolha: no cérebro há um desvio do estímulo para o encéfalo que possibilita a escolha de qual mecanismo motor da medula será atingido, de acordo com a maior ou menor proximidade do corpo com o objeto, sua posição no sistema de imagens. Nessa distância e nesse tempo, meu corpo seleciona as imagens de acordo com as vantagens que prometem em relação à ação que lhe interessa, rejeitando tudo o que não lhe interessa, um recorte constituído pelo ser vivo que cria ao seu redor um campo de indeterminação. Ou seja, para Bergson, o cérebro é um órgão de escolha e não de produção e armazenamento de imagens. O que, somado às zonas de indeterminação criadas pela ação do corpo vivo, resulta na presença da memória como exigência para a possibilidade de escolha.

Para nosso autor há duas formas de memória: uma, a memória hábito (mecanismos motores), constituída por experiências anteriores que se assentam no corpo através da repetição de um mesmo esforço apropriado às circunstâncias, útil, voltada para o presente, mas considerando o futuro; e outra, a memória lembrança (lembranças independentes), espontânea, que conserva todos os detalhes de modo ininterrupto e independente de sua utilidade, que não se repete, e que depende de um movimento de conservação e atualização que parte da própria

memória. Há entre as duas memórias uma confluência, um misto, através de um ato concreto – o reconhecimento que, justamente, faz parte da percepção concreta, no qual resgatamos o passado no presente. Nele, ao mesmo tempo em que se dá um reconhecimento no instantâneo, no corpo, um fenômeno de ordem motora, há uma preparação para a escolha de uma imagem-lembrança em meio a todas aquelas que estão conservadas e se insinuam, de tal modo que a imagem escolhida se agregará ao processo de reconhecimento completando-se/o. Desse modo, o reconhecimento também é dual – reconhecimento instantâneo, que prepara a escolha, e reconhecimento atento, que intensifica a percepção e destaca os detalhes, num processo no qual uma impressão é trazida e uma imagem é levada, um processo de retroalimentação, um circuito fechado.

O presente e o passado são para o autor passíveis de distinção: as percepções atuais e virtuais estendem-se ao longo de duas séries – uma de objetos escalonados no espaço, e outra dos estados sucessivamente dilatados no tempo. No entanto, trata-se de um processo contínuo, um misto espaço-duração: as inúmeras percepções sucessivas do universo prolongam-se sobre uma certa espessura de duração. É necessário, pois, ter em conta, diante da hipótese da percepção pura – simplificação máxima que diferencia e isola a percepção da memória –, a própria duração, o que possibilita a passagem percepção-memória e sujeito-objeto. Desse modo, temos de um lado eventos que surgem em um campo de imagens – mecanismos motores forjados pela e para a ação; e, de outro, a atuação do espírito através de eventos que se revelam independentes desse campo de imagens, conservando-se sob a forma de representações.

É nesse circuito fechado formado por duas memórias diferentes, oriundas de percepções atuais (presente) e de percepções virtuais (passado) ou lembrança pura, em que um tipo de memória ativa a outra, que se constitui um equilíbrio dinâmico. As duas séries estão constantemente imbricadas: por um lado, a memória pura apresenta aos mecanismos sensório-motores as lembranças passíveis de serem usadas no presente, associando-as por contiguidade e similitude; e, de outro, os aparelhos sensório-motores fornecem o meio pelo qual as lembranças impotentes tornam-se presentes. Ambas completam e enriquecem a percepção exterior, voltada para a ação, atualizando-as, ou tornando-as potentes à medida que se tornam úteis novamente. Nas palavras do autor, “para que uma lembrança reapareça à consciência, é preciso com efeito que ela desça das alturas da memória pura até o ponto preciso onde se realiza a ação. Em outras palavras, é do presente que parte o apelo ao qual a lembrança responde, e é dos elementos sensório-motores da ação presente que a lembrança retira o calor que lhe confere a vida” (BERGSON, 2006, p. 179).

O espírito percorre, portanto, ininterruptamente, dois planos de ação que o autor

representa com a figura de um cone invertido; cone cujo vértice é o presente móvel e dinâmico no qual se concentra a imagem do corpo que toca por um ponto a atualidade do universo e se prolonga, no sentido de sua base, para o plano do sonho, passado mais remoto e estável. Caso as duas memórias não se insiram adequadamente uma na outra provocando algum desequilíbrio, emergem nestes dois planos de ação as figuras do homem impulsivo e do homem sonhador, os quais tendem cada qual para um dos extremos. O homem impulsivo seria aquele que vive no presente, dando respostas imediatas às excitações mundanas, repetindo respostas padrão sem atentar para a novidade do presente – é aquele que tende para o vértice do cone. Já o homem sonhador, seria aquele que vive voltado para a totalidade do passado, à mercê das lembranças inúteis, distraído de si e do mundo, que tende para a base do cone, sem, no entanto, atingir o nível duracional ou entrar em contato com a energia vital que ultrapassa toda e qualquer memória individual. Na situação de equilíbrio da relação espírito/memória-corpo, nossa vida psicológica movimenta-se constantemente entre as duas extremidades, caracterizando o que o autor chama de atenção à vida. O homem equilibrado é aquele que desliza entre os dois planos, de acordo com o apelo do mundo, atento às diversas forças em ação e pronto para uma reação singular e adequada. O desequilíbrio revela-se então como uma reação inadequada em relação ao mundo e, conseqüentemente, a si mesmo, é alteração ou diminuição da atenção à vida, que pode se manifestar tanto como enrijecimento leve, que a sociedade castiga com o riso, como um processo patológico – desordem interior ou doença da personalidade.

Aqui, no entanto, é preciso fazer uma distinção importante. Se, por um lado, as lembranças inúteis podem capturar de algum modo nosso pensamento e vontade, distraíndo-nos da vida ou ainda nos fazendo esgarçar mais ainda o contato com a realidade, como nas diversas formas de alienação e cisões de personalidade, por outro lado, há também uma distração especial, pautada na lógica da imaginação que é característica do artista. Trata-se, na distração do artista, de “um desapego natural, inato à estrutura do sentido ou da consciência, e que se manifesta de imediato e de modo virginal, por assim dizer, de ver, ouvir ou pensar” (BERGSON, 2007, p. 115), um modo que vai além da justaposição efetuada pela inteligência e, que, no entanto, não é um desapego desejado, racional e sistemático, como na filosofia. Segundo Bergson, “a arte não passa de uma visão mais direta da realidade”, que se dá justamente por “uma ruptura com a convenção utilitária” (BERGSON, 2007, p. 118).

Contudo, se a distração ou ruptura com a convenção utilitária pode num sentido estar ligada às diversas patologias, o que acontece no caso do artista? Como dito anteriormente, a distração no artista, ao contrário da do filósofo, é natural, é alargamento natural dos sentidos que tende para a intuição. Por outro lado, não há necessariamente um desequilíbrio, ainda que

ele também não seja aquele que se adapta à lógica da materialidade e se distancia da própria duração, dado que sua distração não se dá especificamente em relação ao útil. O artista quando olha para uma árvore vê/intui certa cor, certa luz, a forma arredondada de um fruto, uma textura no tronco da árvore ou na superfície das folhas que não estão ligadas à necessidade, ao contrário de um agricultor, por exemplo, que procura nestas superfícies possíveis indicadores da saúde ou doença da árvore, visando a sua utilidade produtora de frutos.

Em virtude de sermos matéria e memória, presente e passado, repetição e criação, nossa consciência oscila nos dois sentidos: no mais das vezes se contrai, se estreita interessada no agir no mundo, outras vezes, desinteressada ou distraída, pode se deter em um dos dois níveis entre um e outro pólo, sendo alvo de riso ou de permanência em estado de alienação patológica, e, outras vezes ainda, desinteressada ou distraída coincide com a própria duração. Ora, se o artista possui uma visão desinteressada e mais direta da realidade, ao invés de uma redução ou empobrecimento da realidade, seleção do que nos interessa para a ação, há um enriquecimento dela. E, do mesmo modo, na seleção de lembranças na memória ocorrem mais imagens, já que o crivo não é mais o estritamente funcional, o que implica também uma miríade de sensações e sentimentos, dos quais é consciente. O artista mais do que refletir, mais do que sentir, tem intuição<sup>16</sup>.

Na coincidência da duração, desinteressados da vida útil, criamos. Numa velocidade maior, ou num ritmo diferente, ao prescindirmos da lógica da matéria, passa a funcionar a lógica da duração, aquela para a qual não há fronteiras, lógica de outra ordem, de certo modo semelhante à lógica dos sonhos<sup>17</sup>. Passa-se aí então uma outra cena, na qual a lógica do esquadramento é que está na coxia – ela não inexiste, mas está em segundo plano. Distraído da vida prática o artista cria, e mesmo o escritor e o poeta que utilizam a linguagem como expressão de sua criação, utilizam-na de modo diferente. O olhar desinteressado do artista perscruta a paisagem (interna e externa), indaga cada minudência sem serventia, e re-conhece um vigor impensável, um vigor anterior à imobilidade funcional. Há, entretanto, uma diferença essencial entre a distração do artista e a distração do homem sonhador, justamente a diferença que não faz dele um criador tal qual o artista; trata-se de uma distração na qual funciona a lógica da imaginação, e se a imaginação sob certos aspectos se assemelha a um sonho, o homem

---

<sup>16</sup> O conceito de intuição ainda não havia sido elaborado quando Bergson escreveu *Matéria e Memória e O Riso*, no entanto, uma noção de intuição já se fazia presente nas descrições feitas, fato que justifica seu uso nesse momento da tese.

<sup>17</sup> Devemos notar que quando Bergson se refere à “lógica do sonho” no *Ensaio*, este diz respeito ao sonho como modelo de experiência em duração; em *Matéria e Memória*, aparece como desequilíbrio psíquico; e, finalmente, no *Riso* aparece como “lógica da imaginação”, pois se refere à criação do artista.

sonhador tece um sonho que sonha sozinho, ou seja, o sonhador está imerso em suas próprias lembranças, seu desequilíbrio é este, a fixação num passado, ou em imagens passadas que não são úteis ao seu presente, à sua ação, uma memória regressiva, oposta àquela “cujo movimento para diante nos leva a agir e a viver” (BERGSON, 2006, p. 90).

Entre o desequilíbrio punível com o riso e o modo de ser do artista, que em contato com o absoluto cria e ao criar media o contato dos outros homens com o absoluto, há ainda o equilíbrio dinâmico. Este equilíbrio Bergson situa justamente na confluência das duas memórias, situando o homem de bom senso ou o homem prático: é “pela precisão com que essas duas memórias complementares se inserem uma na outra, que reconhecemos os espíritos ‘bem equilibrados’, isto é, os homens perfeitamente adaptados à vida” (BERGSON, 2007, p. 179). O impulsivo e o sonhador em suas diversas nuances, inclusive aquelas que chamam a atenção da sociedade, que pune com o riso, são de fato aqueles casos em que as duas memórias não se inserem adequadamente uma na outra.

Em *O Riso*, o autor refina estes posicionamentos do homem, impulsivo e sonhador, diante da vida social e suas exigências, chamando a atenção para as forças em jogo – tensão e elasticidade. Quando estas faltam em demasia no corpo, no espírito ou no caráter, surgem respectivamente acidentes, deformidades e doenças; todos os graus de pobreza psicológica e todas as variedades de loucura; e, ainda, as inaptações profundas à vida social. Desconsideradas essas situações dramáticas, há o *simples viver* e o *viver bem* em sociedade. O bom senso é o viver bem, trata-se justamente de um esforço incessante no sentido de conseguir “um equilíbrio cada vez mais delicado de vontades que se insiram cada vez mais exatamente umas nas outras” (BERGSON, 2007, p. 14). Por outro lado, o simples viver é se satisfazer com a “atenção àquilo que concerne ao essencial da vida” (BERGSON, 2007, p. 14), de tal modo que apenas reproduza ou conserve o já dado, ou seja, obediência a um acordo prévio entre as pessoas. Nesse sentido, poderíamos lembrar aqui de Prado Jr. que, se contrapondo à ideia de uma filosofia do senso comum, propõe o senso comum como um movimento entre dois polos: senso comum constituinte (“razão natural”) e senso comum constituído (“espírito objetivo”). O senso comum constituído seria aquele mais próximo do instinto de conservação, em relação ao qual assim se refere Prado Jr. em *Vocabulário Lalande*:

[...] o senso comum é um conjunto de opiniões tão geralmente admitidas, numa época e num meio dados, que as opiniões contrárias aparecem como aberrações individuais, que será inútil refutar seriamente e das quais é melhor rir, se forem fúteis, mas que será melhor tratar (soigner) se forem graves. (PRADO JR, 2000, p. 135)

Segundo Prado Jr., o *common sense* se sedimenta na Inglaterra como contraponto burguês de civilidade à *paidéia* heróico-aristocrática, principalmente no âmbito moral e pedagógico, e, nesse sentido, cita Herbert Read:

Ambas expressões guardam estreita relação e denotam certo ideal de normalidade a que todo inglês aspira e para o qual prepara toda sua formação e sua educação. Seu senso de humor consiste em sua percepção de qualquer desvio do normal. (...) O senso comum é a apoteose do normal. ...é juízo corrente, a opinião aceita, as convenções estabelecidas, os hábitos aperfeiçoados. Em sua casa e em suas roupas, em sua alimentação e em suas mulheres, o inglês da era puritano-capitalista empenha-se em alcançar o normal. A definição do cavalheiro bem vestido é ‘aquele de cuja roupa não nos lembramos’; um homem que, em cada detalhe, desde a cor do traje até a quantidade de botões em sua manga, é tão normal que passa despercebido, invisível. Assim como as roupas de um gentleman devem diferenciar-se por sua falta de diferenciação, o mesmo deve ocorrer com tudo que possua. Possuir obras de arte seria uma excentricidade; frequentar artistas seria mais excêntrico, pois para o inglês o artista é essencialmente excêntrico, anormal. (PRADO JÚNIOR, 2000, p. 142)

Nesse sentido, esclarece Prado Jr., “a própria ideia de homem comum é antes de mais nada uma ficção operativa, ou seja, um projeto pedagógico” (PRADO JÚNIOR, 2000, p. 143). Tal projeto pedagógico, no entanto, é voltado mais para a conservação, para o sempre igual, do que para a crítica, a diferença, o novo, a criação. Ou seja, trata-se da reprodução do estabelecido, educação através da pressão ou empurrão.

Se o senso comum constituído é o conjunto de opiniões geralmente admitidas, consolidadas, ou “a sedimentação das generalidades” (PRADO JÚNIOR, 2000, p. 143), como apresenta Bento Prado Jr ao citar o Conde Yorck Von Wartemburg, do que trata, então, o senso comum constituinte? O senso comum constituinte é aquele mais próximo do movimento de abertura, entre a superação do já dado e a prontidão para o novo. E estar atento ou em prontidão é estar atento ao mundo, ao outro, o que evoca a ideia de comunidade implicada, como nos lembra Prado Jr. A ideia de comunidade neste caso é estar atendo ao outro, possuir maior flexibilidade em sua relação com a vida. Podemos pensar, assim, o *senso comum constituído* como arquétipo de normalidade, no sentido de ordinário, aquele que conserva e reproduz, e o *senso comum constituinte*, como o próprio bom senso, protótipo de normalidade, no sentido de instituidor da norma, aquele que se desapega do fechado e se abre para responder com um novo modelo a ser seguido. Em *Dois Fontes*, Bergson refere-se a três estados, digamos assim, a alma fechada, a alma aberta e, entre o fechado e o aberto, a alma que se abre. Para tanto, usa a imagem do homem sentado, a imobilidade, aquele que se apruma e levanta, a atitude de abertura, e o homem que corre, o movimento. O homem que se apruma e levanta, o homem de bom senso, é aquele que sofreu a impulsão da pressão social, atingiu o plano da intelectualidade e ao mesmo

tempo sofreu a atração da força supra-social, ou supra-intelectual. Assim, essa ideia de comunidade que está presente no senso comum constituinte, ou bom senso, abre caminho para nossa tese a respeito do riso e do papel da alta comédia, da qual trataremos em momento oportuno.

Segundo Prado Jr, Bergson, assim como Wittgenstein, compreende “a ilusão filosófica<sup>18</sup> como uma doença, propondo duas etiologias do páthos metafísico, seja no emperramento do jogo da linguagem, seja numa diminuição do impulso vital” (PRADO JÚNIOR, 2000, p. 118-119). Dois projetos que trilham dois caminhos completamente diferentes, mas que ainda assim abordam o idealismo como alienação. No retorno ao solo comum do idealismo e do racionalismo, Bergson traça um novo itinerário dualista a fim de distinguir espaço e tempo, matéria e memória, intuição e inteligência, aberto e fechado. Dualismos que distinguem, mas que ao fim e ao cabo restabelecem a relação entre cada termo, construindo desde o *Ensaio* a noção de equilíbrio que, em *Matéria e memória*, aparece como a precisão da inserção entre a memória do corpo e a memória pura, o próprio espírito. Tal inserção decorre justamente do fato de as duas memórias, apesar de terem funções distintas, não formarem duas coisas isoladas: “como a primeira [memória do corpo] não é, dizíamos, senão a ponta móvel inserida pela segunda [memória do passado] no plano movente da experiência, é natural que essas duas funções prestem-se um mútuo apoio” (BERGSON, 2006, p. 178). Não havendo essa precisão, esse mútuo apoio, há desequilíbrio do indivíduo e esse desequilíbrio repercute no campo social em diferentes graus, pois de fato estamos em constante e perene interação. Nesse desequilíbrio está em causa, assim como na ilusão filosófica, a diminuição do impulso vital, ou seja, um adoecimento, um *pathós*. Nesse sentido, podemos pensar o senso comum constituído como um *pathós*, posto que implica um enrijecimento, um desequilíbrio com conseqüente diminuição do impulso vital. Lembremos, no entanto que a sociedade possui como ideal, além de viver, “viver bem”.

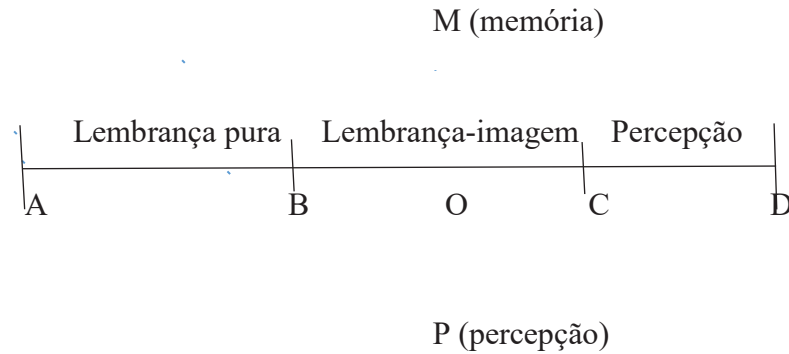
No terceiro capítulo de *Matéria e Memória*, “Da sobrevivência das imagens”, Bergson retoma a distinção feita anteriormente entre lembrança pura, lembrança-imagem e percepção, representando-as em segmentos consecutivos *AB*, *BC*, *CD* de uma mesma reta *AD*, afirmando que nosso pensamento é um contínuo de *A* a *D* e, ainda, que é “impossível afirmar com precisão onde um dos termos acaba, onde começa o outro” (BERGSON, 2006, p. 156), justamente

---

<sup>18</sup> Sobre a ilusão filosófica, Prado Jr diz em nota de rodapé em *Alguns Ensaios*: “É essa projeção da verdade da *práxis* da adaptação para o plano da especulação que a transforma em ilusão, dando conta da redução materialista e mecanicista, quanto da *hýbris* idealista, em seu insensato projeto de deduzir e produzir *ex nihilo* a totalidade do real” (*Alguns ensaios*, p. 115).

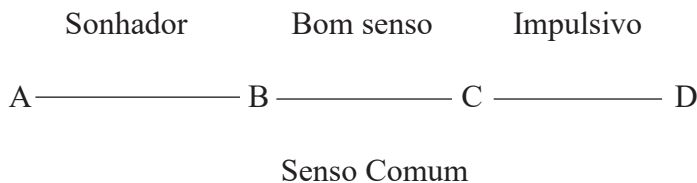
porque, tratando-se de memória, há um fluxo.

FIGURA 1 – Memória-Percepção



Podemos do mesmo modo dispor numa reta  $AD$  estes outros três termos: homem sonhador, homem de bom senso, homem impulsivo, na qual acrescentaríamos ainda um outro termo: o senso comum, no segmento  $CD$ , de tal modo que ficaria assim configurado: homem sonhador — homem de bom senso/homem de senso comum — homem impulsivo.

FIGURA 2 – Homem de bom senso



Correspondem, então, o senso comum aos polos fechado-estático – pois como aponta Prado Jr, “o senso comum nada nos informa, portanto, a respeito do mundo, deixa ‘as coisas como estão’ (PRADO JÚNIOR, 2000, p. 130) –, e o bom senso aos polos aberto-dinâmico. Ao estabelecermos essa aproximação, podemos flexibilizar estas demarcações situando o senso comum tendendo ao fechado, e o bom senso tendendo ao aberto — constituído e constituinte.

Alcançamos assim a caracterização do homem de bom senso, justamente aquele que é o objeto artístico da alta comédia, aquele que é impulsionado pelo gesto social do riso a sair da imobilidade, a se desprender do zelo da conservação, aquele que num ato de vontade, de prontidão, se abre para o novo. Com isso, é possível aspirar ao movimento e tratar não apenas a

si mesmo como também a própria sociedade como obras de arte. Desse modo, podemos também perceber como o riso ultrapassa sua função original que é conservar, sendo apropriado também no sentido de destruir o “velho”, o ultrapassado, e criar.

Vejamos agora o papel da fabulação tanto no equilíbrio do homem quanto no da sociedade e sua relação com o fazer artístico.

### **Cena 2.2 – O equilíbrio da função fabuladora em *As Duas Fontes***

Passemos agora à obra *As Duas Fontes*, na qual Bergson desenvolve as ideias de fechado-aberto e estático-dinâmico, relativas à moral e à religião, dado que será nesse desenvolvimento que Bergson irá conceber a noção de função fabuladora e de emoção criadora; noções fundamentais para a compreensão do processo de criação do artista e, além disso, para a distinção e aproximação entre o drama, a tragédia e a alta comédia.

#### A Fabulação

Levando-se em consideração que o homem, como afirmou Bergson, conhece porque age, que antes de qualquer outra direção que siga, a primordial é o *primum vivere*, ou seja, a sobrevivência; vejamos inicialmente como o autor trata as questões referentes à função fabuladora em *As Duas Fontes*.

Diante de todo o avanço que a humanidade alcançou, fazendo uso da inteligência, o autor expõe todo o absurdo, irracionalidade e erros ligados às religiões, além da prescrição por elas, no decorrer do tempo, de imoralidades e imposição de crimes. Constatamos que apesar de o homem fazer uso da razão, ele carrega consigo ainda hoje superstições; constatamos também que não existiu sociedade alguma sem religião. Sendo assim, questionamos como é possível essa contradição, a da coexistência da superstição/religião e da inteligência.

Uma das explicações que surge na esfera sociológica – Bergson cita Lévy-Bruhl – é aquela que atribui a sobrevivência da superstição à existência de certa mentalidade primitiva, embasada em representações míticas de sociedades consideradas inferiores, o que no passado teria sido uma característica de toda a humanidade. Ou seja, nos homens dessas sociedades inferiores a inteligência não teria se desenvolvido, seriam pré-lógicas, ao passo que em outras, sim. Tal pensamento divide o homem em categorias distintas, de estruturas também distintas, e estabelece uma hierarquia no que tange ao desenvolvimento da própria inteligência, e, ainda, considera que só se encontram as superstições nos ditos primitivos. Para o autor, até então, não se havia chegado ao cerne da questão, qual seja, como nós, seres inteligentes que somos,

manteríamos ainda assim crenças e práticas contrárias a ela? No que o homem de antigamente se diferencia do atual?

O caminho que Bergson segue para responder essas questões é o de investigar as origens psicológicas da superstição e a estrutura geral do espírito. Para tanto, passa a se referir não mais a uma mentalidade “primitiva”, mas a uma mentalidade coletiva, de modo que possamos pensar em representações coletivas assentadas nas instituições, na linguagem e nos costumes, as quais constituem a inteligência social. Esta é complementar das inteligências individuais, mas as duas não são discordantes, além de não poder uma “desconcertar” a outra. O que não implica, entretanto, que não haja estados anormais ou mórbidos quando o homem de algum modo se isola (ou é isolado) ou não participa mais ativamente da vida social; as perturbações são inclusive mais graves quando se trata de isolamentos prolongados, como quando o indivíduo está, por exemplo, recluso em alguma instituição total – prisões, conventos, hospitais. Desse modo, o que está em jogo para o autor é menos a questão das faculdades gerais (perceber, interpretar, compreender) e seu funcionamento estrito do que os diferentes mecanismos que entram em ação, conforme a inteligência esteja imersa ou não no meio social. Estando imersa no meio social há algo que regula as relações entre os indivíduos: “ao lado dos sentidos, que nos informam sobre as coisas” (BERGSON, 1978, p. 88), há o *bom senso* que nos informa sobre os outros homens. É plausível assim que o indivíduo desempenhe muito bem atividades que envolvam o raciocínio, mas que não tenha bom senso, ou seja, que não consiga avaliar as pessoas e se relacionar bem com elas, que não consiga se adaptar ao meio social, pois são exigidas diferentes instâncias para as duas ações.

Há, diz o autor, uma diferença fundamental entre as sociedades de insetos, por exemplo, em que as ações são designadas naturalmente de antemão – eles as repetem –, e as dos homens, em que são designadas as funções; a fala e o bom senso são inatos, mas o desempenho, tanto do indivíduo quanto da sociedade, é indeterminado. A contradição da coexistência da superstição e da inteligência é, conseqüentemente, um problema relacionado também à psicologia do homem atual e igualmente à do homem individual.

A crítica dirigida à psicologia, nesse caso, consiste em que ela coloca as representações que engendram superstições no cômputo da imaginação, uma faculdade geral, que tem também em seu escopo tanto os descobrimentos científicos quanto as realizações da arte, sem considerar o caráter fantasmático e *sui generis* daquelas representações que desaguam nas superstições; não considera, ainda, que “nossa estrutura psicológica não tem a ver com a necessidade de conservar e desenvolver a vida individual e social” (BERGSON, 1978, p. 90), e, sendo assim, não é possível realizar a análise da estrutura, para isto é necessário haver uma ideia de função.

Aqui já é possível, portanto, uma diferenciação ou corte fundamental entre superstição/religião, ciência e arte. Todas as atividades são agrupadas pela psicologia sob o arco da “imaginação” por conveniência da linguagem, o que se mostra insuficiente para proceder a uma boa análise; tal acontece justamente porque a psicologia não fez o corte, como o bom cozinheiro de Platão, segundo as articulações naturais. Segundo Bergson, as operações que produzem as representações que culminam na religião “não são nem percepção, nem memória, nem trabalho lógico do espírito” (BERGSON, 1978, p. 90), portanto, ele “corta” novamente o arco da imaginação, denominando esse novo segmento não mais como imaginação, mas como fabulação ou ficção.

É dessa função, pois, a fabuladora, cujas representações, enfatizamos, não são percepção, memória ou trabalho lógico do espírito, que se originam a novela, o drama, a mitologia. Porém, ao falarmos de novelas, dramas, poemas e gêneros similares, não podemos afirmar que estes sempre estiveram presentes, mas, ao contrário, que apareceram paulatinamente porque o espírito sabia fazer fábulas, o mesmo não se aplica à religião, que sempre esteve presente ao longo da história da humanidade. Era a religião então a razão de ser da função fabuladora, tal é a conclusão do autor.

Essa necessidade social de fabular, que pode contrariar as capacidades intelectuais – o juízo e o raciocínio –, surge para fazer frente aos desatinos da inteligência, que pode afinal de contas resultar em perigo tanto para o indivíduo quanto para a sociedade. Pois não dizíamos anteriormente, com Bergson, que pode faltar ao homem inteligente o bom senso? Se a inteligência pode seguir sem obstáculos, se pode nos faltar o bom senso, é esperado que haja uma reação defensiva da natureza. Através da função fabuladora, surgem as imagens fantásticas e fantasmáticas, as ficções, que imitando a percepção possuem a capacidade de impedir ou modificar a ação do homem. Em outros termos, a inteligência é ludibriada por uma experiência falsa que imita a percepção, similar a uma alucinação, de tal modo que ela é parcial ou temporariamente coibida de seguir a direção do perigo, sem, no entanto, ter seu futuro comprometido.

Essa reação à intempestividade da inteligência é considerada por Bergson uma reação semelhante à instintiva, mas o instinto é uma característica mais dos outros animais, como os insetos, por exemplo, cujas sociedades são imutáveis; a sociedade dos homens é inteligente, cambiante e livre, e ele dá provisoriamente o nome de instinto virtual ao que origina a reação defensiva em relação à ação perigosa da inteligência. De todo modo, os dois grupamentos usados como exemplo – insetos e humanos – são pontos culminantes do movimento evolutivo e nos dois encontramos uma maior preocupação da natureza com a sociedade do que com o indivíduo.

É então para deter o perigo que a inteligência representa para a coesão social, que o instinto, eclipsado nos homens – chamado virtual pelo autor –, e não podendo atuar diretamente nas representações do real, suscita ficções que as tamponam. O instinto virtual é aquele que subsistiu em torno da inteligência no homem, quando a evolução da vida divergiu em instinto e inteligência. É ele então que atua contra a força dissociativa da inteligência como fabulação; já não terá a força do instinto propriamente dito para ensejar atos ou impedi-los diretamente, irá então se insinuar através de imaginações, percepções ilusórias ou simulações de lembranças, “para que a inteligência se decida por ela” (BERGSON, 1978, p. 101).

Consideremos, ou recapitulemos, que a ação humana exige recursos diferentes do indivíduo no trato com as coisas e no trato com outros homens; fazendo uso da inteligência fabricamos instrumentos para tirarmos o melhor proveito da matéria, e usamos o bom senso para travar relações com os outros, num esforço constante de adaptação recíproca, de tal modo que a sociedade se mantenha coesa e possa se desenvolver eticamente na mesma medida que a ciência e a tecnologia.

Mas o que exatamente pode colocar em risco a coesão social e como a religião age?

Para o autor, a inteligência, o despertar para a reflexão, a capacidade de inventar que requer iniciativa e certa independência, levam ao egoísmo, levam o indivíduo a pensar só em si mesmo e a querer viver prazerosamente. Essa tendência da inteligência para o egoísmo pode levar ao rompimento de certos pontos da coesão social, colocando em risco a sobrevivência da sociedade.

Nos primórdios, diante da não existência ainda de um *corpus* de leis, da vulnerabilidade diante dos inúmeros perigos, e da consciência da morte – o homem sabe que deve morrer –, havia insegurança e desânimo. É assim que a insegurança diante da ação e o *desânimo* diante da morte, próprios à inteligência que reconhece seus limites, coloca em marcha a fabulação ou ficção, que faz surgir na imaginação individual e coletiva “um deus protetor da comunidade, que proibirá, ameaçará, reprimirá”, já que “a distinção entre o que importa e o que não importa para a coesão do grupo não é tão nítida e as consequências de um ato realizado pelo indivíduo não parecem tão estritamente individuais” (BERGSON, 1978, p. 102). Nos primeiros grupamentos humanos, a solidariedade estando baseada em costumes e não condensada em leis – o costume é toda a moral – faz com que o comportamento habitual assumia um caráter religioso. A religião primitiva é um acautelamento contra o perigo do indivíduo pensar apenas em si mesmo. E as consequências do mal que um indivíduo viesse a causar, estando longe de se pensar a ideia de responsabilidade individual e de justiça, atingem no imaginário a sociedade inteira por contaminação.

Assim, a religião que tem como primeira função restabelecer o equilíbrio em favor da natureza – a coesão social – é uma reação defensiva da natureza contra o poder dissolvente da inteligência. Sua segunda função é a reação defensiva contra as representações da inevitabilidade da morte, que os outros animais, por estarem fechados no circuito do instinto, não têm – “os animais não sabem que devem morrer” –, o que implica uma dupla resistência que assume o caráter de sagrado e de perigoso, um amálgama resultante da necessidade e do medo. Não sem propósito, Bergson inicia *As Duas Fontes* com a lembrança do fruto proibido, aquilo “que há de mais remoto na memória de cada um de nós, como na de toda a humanidade” (BERGSON, 1978, p. 7). Lembrança encoberta que traz no bojo o peso da sociedade ancorada pela religião e que se manifesta, através da inteligência e da imaginação, como ameaçadora e intocável.

A consciência da morte, ao verificar que tudo ao seu redor morre, leva o homem a se proteger com a imagem de uma outra vida após a morte, equilibrando o efeito deprimente da convicção de que deve morrer. A religião possui deste modo uma função social e uma função psíquica, ao sustentar e garantir a obediência e ao insuflar a confiança e a vontade, assim o homem pode conceber estratégias para vencer obstáculos com a esperança de obter êxito, apesar do medo de fracassar. Para tanto se reveste de ritos e cerimônias:

A religião coage a disciplina. Para isso são necessários exercícios persistentemente repetidos, como aqueles cujo automatismo acaba por fixar no corpo do soldado a firmeza moral de que terá necessidade na hora do perigo. Isso significa que não há religião sem ritos e cerimônias. A esses atos religiosos a representação religiosa serve sobretudo de ensejo. Eles emanam sem dúvida da crença, mas reagem logo sobre ela e a consolidam: se há deuses, é preciso lhes dedicar um culto; mas a partir do momento em que há culto, é que existem deuses. Essa solidariedade do deus e da homenagem que se lhe presta faz da verdade religiosa uma coisa à parte, sem medida comum com a verdade especulativa, e que depende até certo ponto do homem. (BERGSON, 1978, p. 166)

Persistem ainda hoje como parte das cerimônias e ritos, o sacrifício e a prece, “um vínculo entre o homem e a divindade” (BERGSON, 1978, p. 167) – o sacrifício, “uma oferenda destinada a comprar o favor do deus ou a desviar sua cólera”, a prece, a princípio também uma forma de obter favores, mas também uma elevação da alma, “uma aspiração da alma a se tornar melhor” (BERGSON, 1978, p. 167).

Diante do mundo desconhecido, o homem, à medida que se depara com as coisas, através da função fabuladora, vai atribuindo-as ao divino: povoa o universo de magia e deuses, cada qual responsável por algo. O sol, o mar, o trovão, a colheita... tudo deriva e depende do divino, inclusive ele mesmo. Deste universo povoado de deuses consolidam-se costumes dos

quais se extraem regras que norteiam os hábitos e as práticas – “indivíduo e sociedade condicionam-se, pois, circularmente” (BERGSON, 1978, p. 164). As verdades são reveladas através da adivinhação, que se manifesta por meio de oráculos, sacrifícios e preces, o que significa dizer que as respostas aos obstáculos, a determinação de uma conduta, eram buscadas ali mesmo no mundo, um lugar externo ao homem, através das representações imaginativas. Estas são representações concretas, que não são nem percepções nem lembranças: “não esboçam um objeto presente nem uma coisa passada” (BERGSON, 1978, p. 161).

É, pois, da exigência de magia eficaz que saiu uma concepção como a do mana, empobrecimento ou materialização da crença original; e é a necessidade de obter provas que tirou dessa mesma crença, no sentido inverso, os espíritos e os deuses. Nem o impessoal evoluiu no sentido do pessoal, nem puras personalidades foram estabelecidas a princípio; mas de alguma coisa intermediária, feita para sustentar a vontade mais que para esclarecer a inteligência, saíram, por dissociação, para baixo e para cima, as forças sobre as quais pesa a magia e os deuses aos quais sobem as preces. (BERGSON, 1978, p. 147)

Há uma diferença fundamental para Bergson entre magia e religião, mesmo sendo elas contemporâneas: enquanto na magia o homem “pretende forçar o consentimento da natureza”, um meio semi-físico e semi-moral, no qual “o mágico opera às vezes por intermédio de espíritos, isto é, seres relativamente individualizados, mas que não têm a personalidade completa, nem a dignidade eminente dos deuses” (BERGSON, 1978, p. 145); na religião, o “homem implora o favor de um deus”, e há uma ascensão gradual “em direção a deuses cuja personalidade é cada vez mais assinalada, que mantêm entre si relações cada vez mais bem definidas ou que tendem a se absorver numa divindade única” (BERGSON, 1978, p. 147).

A singularização dos deuses leva a faculdade fabuladora a desenvolver uma mitologia e conseqüentemente “uma literatura, uma arte, instituições, enfim todo o essencial da civilização antiga” (BERGSON, 1978, p. 154). A maior expressão desse desenvolvimento no ocidente é a Grécia antiga, que cria e leva ao ápice o pensamento político, a História, a comédia e a tragédia. Mas ainda assim trata-se de deuses e semideuses, força superior aos homens que possui o poder de romper as leis da natureza, ou ainda do herói – o homem trágico que ousa desafiar o oráculo e a Moira e cai em errância, e, portanto, sofrimento. O homem trágico, diferente do homem épico, é aquele cujo exemplo não deve ser seguido, que nega a possibilidade de o homem ir ao encontro do próprio destino. O salto é dado quando o homem deixa de olhar apenas o mundo e passa a perquirir também a sua interioridade. Nesse sentido, é marcante o salto representado pelo *daimon* – gênio ou demônio próprio a um indivíduo – socrático, que não é personificado por qualquer força da natureza ou algum deus, mas por um querer próprio: o homem passa de uma atitude passiva diante do mundo externo para uma

atitude ativa. Essa expansão da consciência, no entanto, não significa que antes dessa passagem não havia querer próprio, reflexão, havia, mas não possuía a mesma complexidade, assim como aquela que a linguagem também ganhara, pois é ela que expressa não apenas as coisas do mundo, mas também aquelas que são fabuladas. A fabulação, faculdade do espírito, a serviço de deter a inteligência no que ela tem de ameaça ao rompimento da coesão social, ou seja, no seu caráter egoísta, e no trato diante da inevitabilidade da morte, cria “personagens cuja história narramos a nós mesmos” (BERGSON, 1978, p. 161); e assume na figura do romancista e do dramaturgo “singular intensidade de vida” (BERGSON, 1978, p. 161). Temos então um vínculo originário entre uma consciência mítico-religiosa, a linguagem, a moral e a arte. E se a função fabuladora possui como primeiro objeto a consolidação da sociedade, tendo como “veículos” a religião, a linguagem e a moral, algo escapa destas três instituições, que mudam de direção, da conservação para a abertura. A mesma função fabuladora que tece a crença individual, apoiada e confirmada pela sociedade, cria deuses que, por sua vez, são cantados pelos poetas, instalados em templos e representados pela arte. Justamente porque o homem, diferente dos outros animais, não possui uma forma fechada de garantir e reproduzir sua vida, é possível que floresça em torno do útil e necessário, da criação interessada a ação/criação desinteressada. O que escapa à ação útil, interessada e limitada à matéria da inteligência, e age criando, é o impulso vital, pois “a inteligência age por saltos e só vê o objetivo final, ao passo que o impulso vital age devorando o intervalo” (BERGSON, 1978, p. 116); no intervalo “entre o que ela faz e o resultado que quer obter há no mais das vezes, no espaço e no tempo, um intervalo que deixa margem ao acaso” (BERGSON, 1978, p. 114). Acaso ou indeterminação, é por esse intervalo espaço-temporal que escoa a arte, que da emoção nasce e a ela se dirige, em contraposição à atividade utilitária.

Não é possível, no entanto, pensar em um desenvolvimento linear da função fabuladora em direção ao fazer artístico, à produção do inútil, ele mesmo um valor em si. As pinturas da caverna de Lascaux, descobertas na França em 1940, datadas da Pré-História, e consideradas por Bataille “o primeiro sinal sensível que nos chegou do homem e da arte”<sup>19</sup>, apresentam figuras (são 1963 figuras) de animais tridimensionais coloridos e algumas figuras geométricas, que indicam um avanço maior do que aquele encontrado, por exemplo, em outras figuras de períodos mais recentes. Mesmo que se considere que as pinturas de Lascaux tivessem “uma intenção mágica”, que estivessem ligadas “aos sortilégios de caçadores ávidos de matar a caça de que viviam” (BATAILLE, 2015, p. 19), Bataille insiste na beleza ímpar e na “forte e íntima

---

<sup>19</sup> BATAILLE, Georges. *O Nascimento da Arte*. Trad. Aníbal Fernandes. Lisboa: Sistema Solar, 2015, p. 15.

emoção” que despertam. Além da qualidade da representação, o fato destas pinturas especificamente estarem num estado de conservação muito superior a todas as outras descobertas até então, protegidas que estavam durante cerca de 20 mil anos, permite um outro tipo de encontro com nossa ancestralidade. Nesse sentido, Bataille (2015, p. 21) compara: “A Grécia também nos dá uma sensação de milagre, mas emana dele uma luz que é a do dia; e a luz do dia é menos apreensível; embora consiga, durante o tempo de um relâmpago, fascinar-nos ainda mais”; o contraponto de Lascaux, a sua luz, é aquela da própria aurora da humanidade, que mesmo mostrando um grupo de animais em movimento, é de fato o sinal da presença humana no universo, “presença” que atravessou os séculos e chegou como esse reflexo de uma “vida interior que tem na arte – e só na arte – a sua via de comunicação” (BATAILLE, 2015, p. 17). É uma posição controversa a de Bataille, que “vê” mais arte que religião ou magia nas figuras de Lascaux, na verdade em todo o conjunto de figuras, em relação a Bergson, posto que o último situa a ciência, a arte e a filosofia como posteriores à religião, e a própria religião como posterior à magia. No caso de Lascaux, trata-se, portanto, para Bergson, de magia; as figuras ali representadas afastariam o pavor paralisante dos caçadores diante desses espantosos animais que poderiam sim os destruir, era necessário adquirir alguma confiança.

#### A Moral Fechada

A ação do homem sobre a matéria difere da dos outros animais: enquanto estes possuem em seu próprio corpo os instrumentos de ação, juntamente com “um instinto que sabe deles se servir” (BERGSON, 2005, p. 151), o homem fabrica seus instrumentos através da inteligência, que Bergson define, em *Evolução Criadora*, como a faculdade de fabricar instrumentos, atividade que recai basicamente sobre relações e que tem caráter eminentemente formal. A reflexão que permite ao homem inventar e fabricar instrumentos, propicia evidentemente um progresso da sociedade, e uma vez que “qualquer sociedade humana é um conjunto de seres livres” (BERGSON, 1978, p. 9), cabe à humanidade, além de fabricar seus próprios instrumentos, constituir regras e leis que são impostas à vontade de todos em nome da sobrevivência – devemos obedecer, caso contrário pereceremos; o progresso não é garantido apenas pela ação sobre a matéria. Constitui-se, assim, um certo ordenamento no qual a pressão da obrigação social, a interdição, apesar de possuir uma regularidade que guarda alguma semelhança “com a ordem inflexível dos fenômenos da vida”, possui em relação a ela uma diferença de natureza.

A vida social é desse modo imanente, como um vago ideal, ao instinto como à inteligência; esse ideal encontra a sua realização mais completa na colmeia ou no formigueiro, de um lado, e de outro nas sociedades humanas. Humana ou animal, a sociedade é uma organização; ela implica coordenação e em geral também subordinação de elementos uns aos outros; ela oferece, pois, simplesmente vivido ou, além, representado, um conjunto de normas e leis. Mas, na colmeia ou no formigueiro, o indivíduo está cravado a seu emprego por uma estrutura, e a organização é relativamente invariável, ao passo que a comunidade humana é a forma variável, aberta a todo progresso. Resulta disso que, nas primeiras, cada regra é imposta pela natureza; ela é necessária; ao passo que nas demais uma coisa apenas é natural: a necessidade de uma regra. (BERGSON, 1978, p. 23)

Para nosso autor, somos constituídos por vontades livres ainda que, para sobreviver, obedecemos a regras sociais que, no entanto, nós mesmos constituímos. Nesse contexto, nossa vontade sofre certa pressão dos hábitos de obediência através da educação – obediência exigida pelos círculos de relações que nos envolvem e da qual podemos até nos afastar, mas à qual voltamos pela força da pressão social, que é mais forte que qualquer outro hábito. A regularidade do conjunto de regras e a pressão social simulam a invariabilidade inerente às sociedades animais. As leis e as regras que a sociedade humana institui assemelham-se às leis naturais sob vários prismas, mas as leis naturais são, sob o ponto de vista do indivíduo, invariáveis, enquanto as nossas, apesar de seu caráter imperioso e inelutável, estão abertas ao progresso. De fato, há um certo cruzamento entre a lei e o mandamento, no qual “a lei toma do mandamento o que ele tem de imperioso; o mandamento adquire da lei o que ela tem de inelutável” (BERGSON, 1978, p. 10). Somos, assim, seres de hábitos e obrigações, e também seres livres; vivemos concomitantemente uma experiência de liberdade e de obrigação. A sociedade nos faz crer na onipotência das obrigações ao promover as leis como princípios universais, eternos e naturais, e a desobediência como antinatural, “mesmo que a infração seja frequentemente repetida, para nós seria como a exceção que estaria para a sociedade como a monstruosidade está para a natureza” (BERGSON, 1978, p. 10).

Não é de causar admiração, então, que ao se ter notícia de um crime, principalmente aquele considerado grave, denominemos o criminoso de “monstro”. Esse “movimento” carrega em si uma duplicidade. De um lado a sociedade denomina o criminoso de monstro e promove a sua exclusão social, demarca a perturbação do social pelo individual, produz o afastamento de todos em relação a esse um – excluindo, assim, a possibilidade de cada um de nós nos igualarmos a ele, de negarmos nossa própria condição humana, nossa adesão como indivíduo à sociedade. Por outro lado, o indivíduo, além do veredito que recebe do social, sofre um veredito mais profundo oriundo de seu próprio eu individual que se constituiu nesse social. Além da expulsão do indivíduo pelo social, o criminoso sofre, também, o remorso; remorso que se

relaciona ao seu próprio reconhecimento do crime e à confissão. De fato, para o criminoso parece melhor confessar-se e, desta forma, reinsserir-se no social, ou seja, reinsserir-se no domínio da lei, ainda que ele a tenha infringido, do que isolar-se do todo por um desrespeito inconfesso da lei. Assim, a tentativa de apagamento do crime cometido, já que “quando ninguém sabe como uma coisa é, é quase como se a coisa não existisse” (BERGSON, 1978, p. 14), é paradoxalmente concomitante ao desejo inconsciente de se denunciar de modo a se reintegrar à sociedade, pois dessa forma seria castigado, mas recuperaria seu “lugar” e seu sentimento de pertença, sua colaboração com os demais homens; de fato, seria visto não mais como “monstro”, mas como homem.

Em *As Duas Fontes*, o egoísmo se caracteriza por nos sentirmos livres para exercer nosso gosto, desejo ou fantasia e para pensarmos apenas em nós mesmos, no entanto, obedecemos, por igualmente sentirmos a necessidade consciente (e de algum modo também inconsciente) de fazê-lo. Há um jogo de forças na superfície social no qual a obrigação, reforçada pelos mandamentos religiosos, nos limita, equilibrando os desejos egoístas. Este equilíbrio entre o egoísmo e a solidariedade concernente ao tecido social tem, no entanto, uma raiz mais profunda, que chega até às profundezas do eu, certa “raiz” individual, que liga cada um de nós a si mesmo e que sustenta o equilíbrio de superfície, como é exemplificado pelo autor através da metáfora das plantas aquáticas:

Plantas aquáticas, que sobem à superfície, são agitadas sem cessar pela correnteza; suas folhas, juntando-se em cima da água, lhes dão estabilidade, no alto por seu entrecruzamento. Mais estáveis, porém, são as raízes, solidamente plantadas na terra, que as sustentam debaixo. Entretanto, não falaremos por ora do esforço pelo qual cavaríamos até o fundo de nós mesmos. Caso possível será excepcional; é na superfície, em seu ponto de inserção no tecido cerrado das outras personalidades exteriorizadas, que nosso eu em geral acha onde se agarrar: sua solidez está nesta solidariedade. Mas, no ponto em que ele se agarra, ele por sua vez está socializado. A obrigação, que imaginamos como um vínculo entre os homens, liga primeiro cada um de nós a si mesmo. (BERGSON, 1978, p. 12)

Desse modo, dois eixos são estabelecidos – um horizontal, a superfície social; e outro vertical, a profundidade do eu –, sendo seus movimentos concomitantes. Um eixo que remete ao eu profundo e outro que remete ao eu superficial, tratados no *Ensaio*, também expresso pela imagem do cone invertido, que procura explicar a relação entre o corpo e o espírito, tratado em *Matéria e Memória*.

Combinam-se aqui, uma vez mais, os movimentos de exteriorização e interiorização. O eu superficial externa as emoções profundas de modo a apresentá-las como ação no mundo, tendo em vista um interesse coincidente a uma moral, que produz um estado de bem-estar, ou

sentimento de pertença, pela concordância. No eu profundo, por sua vez, as emoções impulsionam a inteligência a agir e a vontade a manter-se, resultando na emoção alegre, de modo que os obstáculos são superados, e a consciência se mantém orientada para o futuro, evoluindo qualitativamente e aflorando na superfície num movimento criador. No caso da moral e da religião temos, assim, uma moral criadora – moral aberta – e uma religião criadora – religião dinâmica.

Desse modo, a moral, assim como a linguagem, possui uma função ligada à coesão social, ainda que ambas sejam passíveis de uma torção inerentes à liberdade humana: “um ser só se sente obrigado se for livre, e cada obrigação, tomada à parte, implica a liberdade” (BERGSON, 1978, p. 24). A moral e a linguagem são móveis, guardando ao mesmo tempo o velho e o novo: “Nossas sociedades civilizadas, por mais diferentes que sejam da sociedade à qual estávamos imediatamente destinados por natureza, apresentam, de resto, com ela uma semelhança fundamental” (BERGSON, 1978, p. 25). O fechado, mais próximo ao instintual, em que cada indivíduo funciona para o bem maior do conjunto predestinado por sua estrutura, tem “por essência abranger a cada momento certo número de indivíduos e excluir outros” (BERGSON, 1978, p. 25). Mesmo havendo um discurso de que os deveres instaurados são para com o todo da humanidade, em momentos excepcionais<sup>20</sup>, o discurso não é levado à prática, mas é esse mesmo dito que prepara a via de expressão do novo, uma outra moral.

O indivíduo, juntamente com o conjunto da sociedade a qual pertence, trabalha em prol da conservação individual e social, num circuito de “aprendizado das virtudes cívicas” que se inicia na família e se estende para o resto da sociedade. Esse circuito – pressão social-obediência-aprovação-prazer –, se retroalimenta, e se as sensações possuem intensidades diferentes, percorrer o circuito acima esboçado não exige grande esforço, é um fenômeno que ocorre na superfície da consciência. Se essa emoção que acompanha o circuito da obediência é o prazer e é relativa à superfície, a emoção inerente àquele que cria, que de alguma maneira “desobedece”, ou se desvia desse circuito repetidor-conservador, parece bastar-se a si mesma, como diz Bergson no *Ensaio*.

---

<sup>20</sup> Bergson exemplifica essa excepcionalidade com os tempos de guerra, nos quais o assassinato, a pilhagem, a perfídia, a fraude e a mentira são práticas não só correntes como também meritórias. Em 1932, ano de publicação de DF, havia até então como experiência mundial de mediação de conflitos a Conferência Internacional da Cruz Vermelha (1899), Convenções da Haia (1907) e a Conferência de Paz de Paris (1919) que estabeleceu a Liga das Nações. Só em 1945 é que passa a existir a ONU, cujas resoluções não possuem efeito legal sobre os Estados. A tortura e a escravidão, por exemplo, são práticas absolutamente proibidas, ou seja, não existe excepcionalidade ou argumento capaz de defendê-las, mas continuam sendo praticadas em vários Estados ainda hoje.

### A emoção criadora

O apelo da emoção criadora não vem mais da superfície, de fora, ao invés, de uma pressão externa, há um chamamento, uma exigência. E, ao responder a essa exigência criando, o sentimento que invade é a alegria. Obedecer é mais fácil, pois segue-se a corrente; criar é desobedecer de alguma maneira, é nadar contra a corrente (da superfície social), o que exige um esforço e o enfrentamento de certa angústia, inerente ao recalque imposto pelas forças sociais conservadoras. Estabelece-se então uma oposição entre a moral fechada e a moral aberta, uma com regras normativas de ação conservadoras, outra com regras normativas de ação criadoras.

Há para nosso autor, então, duas espécies de emoção, uma que é consecutiva a uma ideia ou imagem representada, agitação de superfície, infra intelectual, e outra, geradora de invenção, supra intelectual. A emoção pode então se apresentar de duas maneiras: a que vem do exterior e que nos causa prazer, pois corrobora o sentimento de pertença, e aquela que se expressa através da subjetividade do artista, que “é participação na emoção criadora, pela qual o sujeito se coloca no sentido mesmo do élan” (LEOPOLDO E SILVA, 1994, p. 314). Bergson, tomando como exemplo Beethoven, diz que, por um esforço, o músico se eleva do plano intelectual para um outro plano no qual surge a exigência de criação.

O sentido da arte é aquele apontado no *Ensaio*: da intensidade, do fluxo contínuo, imaginativo, que passa pela temporalidade própria do artista, alcançando a própria duração, que excede, portanto, o tempo da consciência individual, tratado em *Matéria e Memória*, atingindo a duração da própria vida.

Mas a emoção provocada em nós por uma grande obra dramática é de natureza inteiramente diferente: única em seu gênero, ela saiu da alma do poeta, e apenas lá, antes de estremecer a nossa; dela é que saiu a obra, porque a ela é que o autor se referia durante a composição da obra. Era apenas uma exigência de criação, mas exigência determinada, que foi satisfeita pela obra logo que realizada e que não o teria sido por outra a menos que esta tivesse tido com a primeira uma analogia interna e profunda, comparável àquela que existe entre duas traduções, igualmente aceitáveis, de uma mesma música em ideias e imagens. (BERGSON, 1978, p. 139)

No entanto, pode acontecer, no caso do artista, de, além da distração própria ao seu processo de criação, estar presente também algum estado anormal, como pode ocorrer com os santos e os místicos — êxtases, visões, arrebatamentos. Esses estados anormais, segundo Bergson, podem se assemelhar aos estados mórbidos, ou, às vezes, a eles se associarem. A compreensão da possibilidade destas associações passa então pela reflexão do que seja a inquietação desfechada pela passagem de um estado ao outro, do estático ao dinâmico,

vivenciada pelo artista e pelo místico:

Quando são agitadas as profundezas obscuras da alma, o que sobe à superfície e chega à consciência nela assume a forma de uma imagem ou de um sentimento, se a intensidade for suficiente. A imagem é no mais das vezes alucinação pura, como o sentimento não passa de agitação vã. Mas uma e outra podem exprimir que a subversão é um rearranjo sistemático em vista de um equilíbrio superior: a imagem é então simbólica do que se prepara, e o sentimento é concentração da alma à espera de uma transformação. O último caso é o do misticismo, mas pode participar do outro; o que é simplesmente anormal pode revestir-se do que é claramente mórbido; corre-se um risco a perturbar as relações habituais entre o consciente e o inconsciente. (BERGSON, 1978, p. 189)

Podemos pensar, desse modo, que o artista e o místico por um lado se distinguem e por outro coincidem. Vejamos de maneira breve como se dão essa distinção e essa coincidência.

Sendo o homem o próprio sucesso do esforço da passagem da energia criadora, por mais incompleto e precário que seja, Bergson pergunta: por que o homem não recobriria a confiança que a reflexão abalou e retomaria o impulso? E responde que o homem assim o faz através da intuição que permanece ao redor da inteligência fabricadora, fixando-a, intensificando-a e completando-a como ação. O cientista a completa no conhecimento – descobertas e invenções –, o filósofo nos conceitos, o artista na obra de arte, enquanto o místico o faz transformando seu apego à vida, o amor a si mesmo, no amor à humanidade, “ele se daria à sociedade por acréscimo, mas a sociedade que fosse então a humanidade inteira, amada no amor que lhe é o princípio” (BERGSON, 1978, p. 176). O artista nos faz ver mais do que o véu espesso dado pela inteligência prática nos permite, nos colocando em contato com a emoção que sentiu ao criar uma obra que nos alegra, que nos ultrapassa; esse vislumbre do real dado pelo artista nos eleva e ajuda a prosseguir. O místico, por sua vez, nos eleva ainda mais nos colocando em “contato com o próprio princípio da natureza que se traduz por um apego inteiramente diverso à vida, por uma confiança transfigurada” (BERGSON, 1978, p. 176), através de seus exemplos e de sua fala.

Bergson menciona, no entanto, a possibilidade de que os estados anormais vivenciados pelos místicos – êxtases, visões e arrebatamentos – possam ser revestidos por estados mórbidos, assim como para os artistas: “não se deve espantar se perturbações nervosas acompanham por vezes o misticismo; anomalias desse tipo verificam-se também em outras formas de gênio, sobretudo entre os músicos” (BERGSON, 1978, p. 191). Como poderia haver então alucinações puras e estados mórbidos associados àqueles que criam obras de arte, e que criam uma nova moral com seus exemplos e falas, que nos fazem entrar em contato com a própria duração, nos animando a vontade, dando forças para recuperarmos o impulso vital?

A resposta bergsoniana é a de que há estados mórbidos que imitam estados saudáveis (BERGSON, 1978, p. 189), contudo não deixa de haver certos limites entre os dois, ainda que seja árdua a tarefa de diferenciá-los. Para nosso autor os próprios místicos alertavam seus discípulos sobre a possibilidade de se confundir uma visão (alargada) com uma alucinação/visão puramente alucinatória. Mesmo as visões, parte dos processos de arrebatamentos e êxtases, eram consideradas percalços do caminho para se atingir “a identificação da vontade humana com a vontade divina” (BERGSON, 1978, p.189). Com efeito, a agitação vivida na passagem do estático para o dinâmico, do fechado para o aberto, da rotina para a exceção da vida mística, traz o risco de uma perturbação do equilíbrio entre o consciente e o inconsciente. Em síntese, qualquer pessoa é suscetível a experiência alucinatória quando se trata de experiências singulares como as acima descritas, mesmo pessoas consideradas normais; a experiência alucinatória inclusive não se resume apenas às percepções visuais, pode haver também percepções auditivas, táteis e/ou gustativas.

O autor alerta para o fato de que as genialidades são raras, que as encontramos “no mais das vezes em estado de diluição”, que há “uma série de transições, e como diferenças de graus” (BERGSON, 1978, p. 176). Em *O Riso*, quando trata do objeto da arte, ele afirma que se víssemos as coisas mesmas, sem a interposição da necessidade, se as palavras não acentuassem mais ainda a distância que nos separa delas, e se chegasse à nossa consciência aquilo de mais íntimo, pessoal e original que vivenciamos, “seríamos então todos romancistas, todos poetas, todos músicos” (BERGSON, 2007, p. 114-115).

Temos assim diversos tipos de curvatura de alma, diversos níveis de contato com a duração. No caso do místico e sua condição excepcional, diferente de nós por essência, o maravilhoso que o atravessa e do qual é consciente não o despedaça. No caso do artista, as curvaturas mais tênues, menos acentuadas, seriam então mais propícias a um desequilíbrio, oriundo também de sua maior resistência à pressão social, de sua tendência a um relativo isolamento social, de sua dificuldade em ser obediente e seguir todas as regras pela distração própria a seu modo de ser no mundo; a essa distração pode se associar um distúrbio de personalidade que inclusive o impeça de se expressar, caso não seja cuidado em sua fragilidade em relação ao meio social, como é o caso de alguns esquizofrênicos que estiveram sob os cuidados de Nise da Silveira<sup>21</sup>. Bergson alerta para a dificuldade de se estar só, do custo de

---

<sup>21</sup> Nise da Silveira (1905-1999), psiquiatra brasileira, aluna de Carl Gustav Jung, que atuou no Centro Psiquiátrico Nacional Pedro II criando ateliês de pintura e modelagem, que possibilitou aos internos o restabelecimento de vínculos com a realidade, e que fundou o Museu do Inconsciente para a preservação das obras dos internos.

não se fixar o eu individual no nível prescrito pelo eu social, da angústia advinda da perturbação entre o eu social e o eu individual, além das “perturbações nervosas” que podem mais ou menos atingir o artista (BERGSON, 1978, p. 189).

#### Criação do artista

O ato de criação do artista é coincidência com o próprio Ser, diferença fundamental em relação à distração que provoca o riso: no artista é a própria abertura, a sintonia com o movimento da vida, que o distrai da imobilidade necessária dos quadros da inteligência; naquele que é alvo do riso há, justamente, uma inflexão que mantém o fechado quando já não mais é necessário,

certa falta de elasticidade inata dos sentidos e da inteligência, em virtude da qual se continua a ver o que já não existe, a ouvir o que já não ressoa, a dizer o que já não convém, enfim a adaptar-se a uma situação passada e imaginária quando seria preciso moldar-se pela realidade presente. (BERGSON, 2007, p. 8)

Em *Matéria e Memória*, vimos que as lembranças vêm à tona por sua utilidade prática. Como se comporta a memória no caso desse lugar neutro e de espectador/testemunho, dado que não se trata apenas do corpo/memória de um indivíduo, como em *Matéria e Memória*, mas também de um corpo/memória social, como tratado em *O Riso*?

Retomando alguns aspectos de *Matéria e Memória*, vemos que na dedução da consciência feita pelo autor, o mesmo considera o par sujeito-objeto imbricados, não cindidos. São passíveis de diferenciação e de união sob a égide do tempo, a consciência surge ao mesmo tempo em que se constrói o mundo – homem-mundo, sujeito-objeto são constituídos e constituintes. Em oposição à tradição (idealismo/realismo), que toma as ideias, afecções e percepções como ponto de partida, para Bergson o homem surge no mundo, real e objetivo, mundo do qual ele parte e no qual, só então, se coloca como centro, ou seja, um mundo no qual surge um corpo próprio com suas indeterminações e os objetos, todos em relação. No entanto, se a consciência/memória trabalhada por Bergson, em *Matéria e Memória*, tem um caráter individual, ela também tem um caráter social. A memória é tanto individual quanto social, assim como o indivíduo, através da memória hábito e da memória lembrança, a sociedade possui uma memória coletiva que retém, reforça e transmite, através das instituições, a memória e a imaginação do indivíduo. Estas, de fato, “vivem do que a sociedade introduziu nelas, porque a alma da sociedade é imanente à língua que a pessoa fala...” (BERGSON, 1978, p. 13). Nos dois casos, tanto em relação ao indivíduo quanto em relação à sociedade,

permanece o que é útil, sendo relegado ao esquecimento o que é inútil.

Vejam, no entanto, uma passagem em que Bergson fala sobre a questão da conservação e do esquecimento:

O bom senso consiste em saber lembrar, admito, mas também e sobretudo em esquecer. O bom senso é o esforço de um espírito que se adapta e readapta sem cessar, mudando de ideia quando muda de objeto. É uma mobilidade da inteligência governada exatamente pela mobilidade das coisas. É a continuidade móvel de nossa atenção à vida. (BERGSON, 2007, p. 136)

O que entra em questão no caso da comicidade é justamente o não saber esquecer, pois haveria um deslocamento a partir do presente na direção do passado, direção de retrospectão, sem o mesmo deslocamento, ou com menor intensidade, em direção ao futuro. O automatismo e a rigidez, o sujeito, ou a sociedade, fechados em si mesmos, não permitem a readaptação, o acompanhar a mobilidade das coisas – capacidade psíquica de se voltar para o passado, com a atenção focada no presente e a imaginação projetada no futuro. Ao invés do bom senso, funciona o senso comum, aquele que nada tem a acrescentar. No caso da alta comédia, porém, o espectador, ou testemunha, trazido pela mão do artista, é curioso, e está atento para a mobilidade do mundo, pois nesse caso não se trata apenas de uma simples correção social, esse espetáculo é também arte. E, sendo arte, é desvelado ao espectador aquilo que ele ordinariamente não vê. Abre-se assim a possibilidade para aquele que recorda, indivíduo e sociedade, dar, paulatinamente, novos sentidos às lembranças, se readaptar – aprender a esquecer as lembranças advindas do adestramento cultural promovido pela sociedade conservadora (fechada), levando-se em consideração que os dois movimentos coexistem na sociedade, o aberto e o fechado. Zona neutra então, pois trata-se do misto profundidade-superfície.

Quanto a isso, evoquemos agora duas passagens de *As Duas Fontes*. A primeira, logo no início do primeiro capítulo – A Obrigação Moral –, a respeito da autoridade de nossos pais e mestres e do hábito de obedecê-los: “Não tínhamos a nítida consciência disso, mas por trás de nossos pais e mestres adivinhávamos algo de imenso, ou antes, de infinito, que caía sobre nós com todo o seu peso por intermédio deles. Mais tarde diríamos tratar-se do peso da sociedade” (BERGSON, 1978, p. 7). A segunda, uma das mais belas metáforas usadas pelo autor, quando se refere ao equilíbrio profundo e ao equilíbrio superficial, a metáfora das plantas aquáticas, já citada anteriormente.

Nas duas passagens temos um contraponto, uma tensão entre o particular e o universal – o peso da sociedade e a estabilidade advinda do fundo de nós mesmos, raiz que nos sustenta.

A partir dessa tensão explicitada na metáfora das plantas aquáticas, podemos caracterizar os três tipos de homem anteriormente tratados: o primeiro, o sonhador, é aquele que possui um forte enraizamento e uma fraca inserção social – um eu social instável, que se isola e não socializa adequadamente, um indivíduo distraído dos outros, mas também de si mesmo, uma vez que distraído da constante passagem para sua dimensão atual e futura –, nesse caso o homem sonhador se encontra imerso em suas lembranças individuais, é um homem voltado para o passado, para o que já não é mais; o segundo, o homem impulsivo, é aquele que possui um fraco enraizamento e alguma inserção social – o homem impulsivo não tem suas raízes solidamente fixadas na terra, metáfora para uma vida interior pobre, de poucos recursos, que o leva a agir sem lançar mão do repertório da memória, do passado, o que o faz agir precipitadamente, conduzindo-o ao erro; e, finalmente, temos, representando o equilíbrio destas duas tendências divergentes, imbricamento perfeito que se realiza quando damos à sociedade o que ela espera de nós, que é cumprir nossas obrigações, e também quando exercemos nossa liberdade, o homem de bom senso. O artista, no entanto, é um caso *sui generis*, pois, apesar de ser distraído para as coisas úteis, funcionar numa outra lógica, é uma lógica diversa de todas as mencionadas anteriormente. Ele se distrai das coisas úteis à medida que possui uma visão alargada, ou não apenas focada no pragmático, e encontra em si os aparatos de uma vida interior profunda, seus “sonhos” ou imaginação não dizem respeito apenas ao seu passado individual, nem somente às coisas que o cercam, mas ao próprio movimento duracional.

Todo o percurso feito até aqui para compreendermos a gênese da arte dramática na função fabuladora nos levou também à gênese da religião e da moral, seus movimentos e posições duais: estática e dinâmica, no caso da religião; e fechado e aberto, no caso da moral. Posições e movimentos que urdem a trama do tecido social, não sem o artista como partícipe. Tanto a religião quanto a moral possuem funções psíquicas e sociais que contribuem com o movimento e a evolução da comunidade humana, assim como a própria arte. No entanto, a arte não remete claramente ao fechamento ou rigidez marcadamente presentes no caso da religião e da moral. E se assim é, podemos pensar na conservação quando se trata das formas mais elementares do teatro cômico e numa inclinação muito mais sutil quando se trata da alta comédia.

Enfim, se no processo de conservação, do fechado, do estático, vivemos uma “meia-vida”, com a alta comédia, tão próxima da arte dramática, temos a diferenciação se dando ali mesmo nesse indivíduo, representado pelo homem de bom senso e seu trabalho de adaptação

constante, e ao mesmo tempo na própria sociedade, já que um não é sem o outro, ou um engendra o outro.

## ATO III - ARTE PURA E INTEGRAÇÃO NA ALTA COMÉDIA

*Por onde, pelo comum, poder-se corrigir o ridículo ou o grotesco, até levá-los ao sublime; seja daí que seu entrelimite é tão tênue. E não será esse um caminho por onde o perfeitíssimo se alcança? Sempre que algo de importante e grande se faz, houve um silogismo inconcluso, ou, digamos, um pulo do cômico ao excelso.*

João Guimarães Rosa (1908-1967)  
*Tutaméia: terceiras estórias* (1967)

### **Cena 3.1 – Distinção entre a Arte Pura e a Ação Pragmática**

#### **Cena 3.1.1 – *Leçons d'Esthétique***

Para tratarmos da questão da arte pura e sua distinção e relação com a ação pragmática, alcançando assim mais clareza e precisão em relação à estética, estabeleceremos de início um diálogo com as *Leçons d'esthétique*, de Bergson, publicadas na coleção *Épiméthée – Essais Philosophiques*, fundada em 1953 por Jean Hyppolite.

Em um curso ministrado entre os anos de 1887 e 1888 em Clermont Ferrant, Bergson apresenta o alemão Baumgarten<sup>22</sup> como fundador da estética, ciência que “tem por objeto a análise do belo, do sublime, do gracioso, do ridículo”<sup>23</sup>, e cuja investigação será acentuada principalmente com Kant<sup>24</sup>, Hegel<sup>25</sup> e Schiller<sup>26</sup>. Para o autor, neste texto, a questão que coloca o problema fundamental da Estética é: em que consiste o trabalho do espírito? – tendo como fundamento a ideia platônica de que a beleza está em nosso espírito e não nas coisas. Bergson começa então, no curso, a purificar o conceito de belo, circunscrevendo-o negativamente:

- O Belo não é agradável – “o agradável se endereça à sensibilidade, o belo se endereça à inteligência. A emoção estética não é uma sensação, isto é, qualquer coisa de imediato, é um sentimento que foi precedido por um julgamento, por um trabalho intelectual”<sup>27</sup>. O belo não é algo que se equipare a uma impressão sensível, nossos órgãos sensoriais não respondem

<sup>22</sup> Texto de 1750, “Estética”.

<sup>23</sup> “... et qui a pour objet l’analyse du beau, du joli, du sublime, du gracieux, du ridicule”. (C II, p. 37, tradução nossa)

<sup>24</sup> “Crítica da Faculdade do Juízo”; 1790.

<sup>25</sup> “Cursos de Estética”, publicados em 1835.

<sup>26</sup> “Sobre a educação estética do homem em uma sequência de cartas”; 1794.

<sup>27</sup> “...l’agréable ne s’adresse qu’à la sensibilité, le beau s’adresse à l’intelligence. L’émotion esthétique n’est pas une sensation, c’est-à-dire quelque chose d’immédiat, c’est un sentiment lequel a été précédé d’un jugement, d’un travail intellectuel.” (C II, p. 38, tradução nossa)

aos apelos das noções estéticas – aquilo que é agradável e encanta, que produz prazer intenso, fracassa esteticamente; é um julgamento, mas, como postula Kant, o julgamento estético não se reduz ao julgamento lógico, a satisfação nele envolvida é desinteressada, ligada ao prazer puro. A fruição do objeto pode ser agradável, seu valor moral pode ser agradável, mas o contato com a beleza oferece uma satisfação livre.

- O Belo não é útil – “uma coisa bela não é obra do acaso, traz sempre a marca de uma ideia, e que apresenta por consequência todos os traços da finalidade. Mas esta finalidade não é um fim exterior a ela, a obra de arte por exemplo é ela mesma seu próprio fim, não pode servir a outra coisa que não ser admirada ou contemplada”<sup>28</sup>. Justamente por provocar uma satisfação livre o belo não é útil, pois não diz respeito à sobrevivência, e, portanto, não constitui, ou não fornece um conhecimento do objeto com vistas à ação no mundo, não obstante ser um valor compartilhado por todos. O julgamento estético, segundo Lacoste, “revela-nos uma universalidade subjetiva”<sup>29</sup>, que funda uma comunicação antagônica do prazer, base da ideia de transcendental de Kant. A arte, se possui um fim, é em relação a ela mesma, não um fim exterior a ela.

- O Belo se distingue do Bem – “O Bem é obrigatório; não podemos concebê-lo sem nos sentirmos possuídos por não sei qual força moral para o realizar, mas as emoções estéticas não têm nada de obrigatórias: ao conceber o Belo não sou obrigado a realizá-lo: nem todos são artistas e aqueles mesmos que possuem vocação, aqueles que têm confundido o Belo com o Bem são levados a identificar a Arte e a Moral. [...] O artista que se preocupa em ensinar qualquer coisa produzirá frequentemente uma obra insípida. A pintura do feio e do vício, quando admiravelmente executada, faz com que as almas deles se afastem, mas este é o resultado, nunca deve ser um fim”<sup>30</sup>. Apesar de estarem imbricados, o belo e o bem se distinguem, como Bergson precisa depois em *Duas Fontes*: o dever moral ou obrigação de praticar o bem é uma exigência social, o indivíduo é coagido a agir segundo as normas

---

<sup>28</sup> “[...] une belle chose n’est pas l’oeuvre du hasard, il faut toujours qu’elle porte la marque d’une idée, et qu’elle présente par conséquent toutes les traces de la finalité. Mais cette finalité n’a pas de fin extérieure à elle, l’oeuvre d’art par exemple est à elle-même sa propre fin, elle ne doit pas servir à autre chose qu’à être admirée ou contemplée” (C II, p. 38, tradução nossa).

<sup>29</sup> LACOSTE, Jean. *A filosofia da Arte*; tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 2011, p. 31.

<sup>30</sup> “Le Bien est obligatoire; on ne peut pas le concevoir sans se sentir poussé par je ne sais quelle force morale à le réaliser, mais les notions esthétiques n’ont rien d’obligatoire: de ce que je conçois le Beau, il ne suit pas que je sois obligé de le réaliser: tout le monde n’est pas artiste et ceux mêmes qui ont la vocation, ceux qui ont confondu le Beau avec le Bien ont été conduits à identifier l’Art et la Morale. [...] L’artiste qui se préoccuperait d’enseigner quelque chose produirait solvant une oeuvre insipide. La peinture du laid et du vice, quando ele est admirablement exécutée, en détourne les âmes, mais c’est là le résultat, ce ne doit jamais être un but” (C II, p. 38-39, tradução nossa).

estabelecidas; por outro lado, a arte, ou o fazer arte, obedece a um apelo da individualidade profunda, a individualidade atravessada pela duração. Neste sentido, toda produção que reivindica o status de arte, mas pretende um fim pedagógico, uma lição de moral, de fato, não é arte em estado puro; se há obra de arte que exponha uma realidade em que o mal, a fealdade e a impostura estão presentes, é justamente porque o bem e a beleza não existem independentemente das coisas. Nesse sentido, podemos observar, como aponta o autor em *O Riso*, que quando o dramaturgo cria personagens com esses caracteres não se trata de tipos, com exceção das comédias, mas de individualidades com características únicas.

- O Belo se distingue do verdadeiro – “a verdade reside nas afirmações universais [...]. Ao contrário, a beleza reside sempre num objeto individual e concreto. Enquanto a verdade é abstrata, o Belo se encarna sempre numa forma sensível e palpável, é acessível aos sentidos, embora a percepção sensível seja apenas uma ocasião para o julgamento estético”<sup>31</sup>. Bergson parece apontar aqui a impossibilidade da verdade se encarnar em algo, ao contrário da beleza que assume uma forma imperfeita, mas tangível. O autor encerra o verbete com a seguinte afirmação: “a beleza é de fato a própria natureza, isto é, a verdade, mas assumindo uma forma circunscrita”<sup>32</sup>.

Após a condução pela via negativa, Bergson passa à condição positiva do Belo, dialogando e se contrapondo a Platão, Hegel, Schelling, Schopenhauer e Lévêque, perfazendo a seguinte ilação: “o belo não é outra coisa que a ideia, o sentimento ou o esforço traduzindo-se sob uma forma material e sensível”<sup>33</sup>. E, sendo assim, ele desperta “em nós uma impressão una, a de uma ideia, de um sentimento ou de um esforço”<sup>34</sup>. Nesse sentido, há aqui o deslizamento de dentro para fora, da profundidade para a superfície, e desta novamente à profundidade – o belo é ideia/sentimento/esforço que se materializa e toca o outro despertando uma impressão una. Da profundidade para a superfície à medida que a arte diz respeito a um estado de alma expresso ou materializado pelo artista, algo que dilata nossa percepção, nos fazendo descobrir mais qualidades do que percebemos geralmente, devido ao estreitamento e/ou esvaziamento ligados às nossas necessidades de viver e de agir. Segundo

<sup>31</sup> “[...] la vérité reside dans des affirmations universelles. [...] Au contraire, la beauté réside toujours dans un objet individuel et concret. Tandis que la vérité est abstraite, le Beau s’incarne toujours dans une forme sensible et palpable, il est accessible aux sens, bien que la perception sensible ne soit que l’occasion du jugement esthétique” (C II, p. 39, tradução nossa).

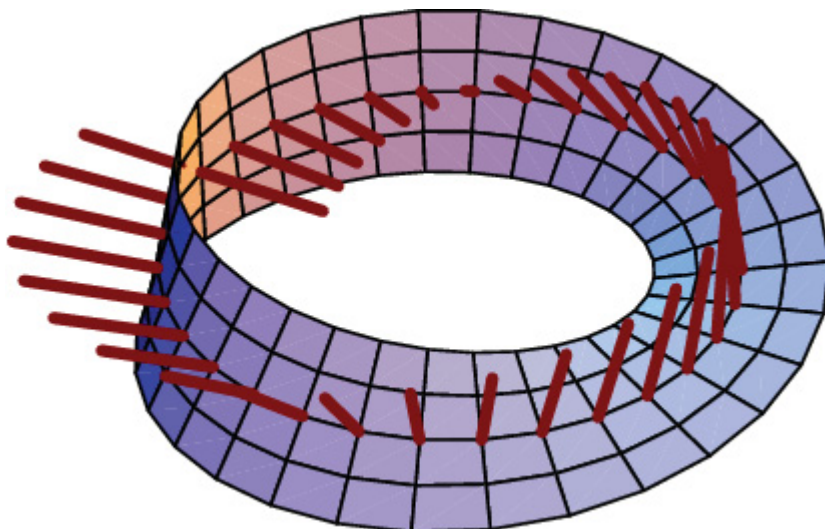
<sup>32</sup> “La beauté em effet est la nature même, c’est-à-dire la vérité mais prenant une forme circonscrite” (C II, p. 39).

<sup>33</sup> “[...] le beau n’est pas autre chose que l’idée, le sentiment ou l’effort se traduisant sous une forme matérielle et sensible” (C II, p. 41, tradução nossa).

<sup>34</sup> “[...] il éveille en nous une impression une, celle d’une idée, d’un sentiment ou d’un effort” (C II, p. 42, tradução nossa).

o próprio Bergson, em *O pensamento e o movente*, na primeira conferência pronunciada em Oxford em 1911, a dilatação de nossa percepção diante da arte acontece antes na superfície do que na profundidade. No entanto, esse acontecimento ou fenômeno de superfície – a dilatação da percepção –, além de nos agradar e dar prazer, nos faz experimentar algo que já havíamos percebido (a memória tudo guarda) sem aperceber (selecionamos as imagens-lembrança que são úteis à ação no mundo), justamente pelo estreitamento/esvaziamento necessário. Esse experimentar é uma visão mais direta da realidade, um contato com o movimento da vida antes estreitado ou imobilizado, pelo menos em parte, já que não podemos ter a mesma experiência que suscitou a obra. Atinge-se certa profundidade, não uma profundidade em oposição à superfície, mas contígua: movimento em dois sentidos, um interno-externo, outro superfície-profundidade, sem cisão. A imagem dessa contiguidade é a da banda ou fita de Moebius, objeto matemático desenvolvido pelo matemático e astrônomo August Ferdinand Möbius em 1858, um objeto não orientável, ou seja, que não permite determinar qual é a parte de cima ou a de baixo, a de dentro ou a de fora, tridimensional, portanto, não mais linear. Percorrer a fita é um movimento contínuo, não há fim, não há começo, não há possibilidade de figurar o dentro e o fora como “espaços” antagônicos, e desse modo, não havendo um movimento linear, há uma ruptura com a relação causal. Há coincidência do que antes se apresentava como cisão, o tempo/movimento elimina o intervalo. Interessante notar que há movimento contínuo no que seria a superfície da fita, sem que se tenha que contornar as bordas da mesma. Se há uma linha ela sofre uma torção formando um circuito, como ilustra a figura a seguir:

FIGURA 3 – Banda de Moebius



Bergson trata ainda das noções vicinais ao Belo, sua pluralidade de singularidades: o bonito, a graça, o sublime e o ridículo. Ou seja, aquilo que possui valor estético não é absolutamente ou necessariamente belo, o que resulta num alargamento do que se entendia tradicionalmente por estética (ciência do belo). No caso do bonito, este se difere do Belo em relação à grandeza: desperta uma ideia, sentimento ou esforço diante do ínfimo, do que é frágil, delicado. A graça é a beleza do próprio movimento, pois ao se dar descreve curvas no espaço que parecem não exigir nenhum esforço para serem realizadas. Essa noção de graça aparece de modo semelhante no *Ensaio*, descrita como movimentos fáceis, desembaraçados, sem nenhuma quebra em ângulo ou movimentos bruscos, isto é, a graça “imita” o *continuum* do movimento duracional. No sublime, que também difere do belo em relação à grandeza, trata-se de ideia, sentimento ou esforço de uma tal grandeza e poder que suscita enlevo: expõe o contraste entre a nossa pequenez e o infinito, nossos limites e o sem limites; aquilo que não conseguimos medir, mas sentimos.

Por fim, refere-se ao ridículo, que anteriormente passou pelo crivo de Kant, Richter e Dumont, autores que, de acordo com Bergson, efetuaram diligências que se apresentaram insuficientes e arbitrárias. Ele cita as características já levantadas por seus antecessores em relação ao ridículo, elementos realmente presentes, que, no entanto, não o explicam – a inconveniência, a falta de proporção entre os fins e os meios, o esforço que resulta em nada, a contradição; exemplificando com a comicidade presente nos tipos criados por Molière<sup>35</sup>, os quais não poderiam se inserir com precisão em nenhuma das características até então apresentadas. Cita, de Molière, como contraponto, *O Avaro* e *O Misanthropo*, dois tipos enrijecidos que dão nome às peças e que exemplificam com clareza esses tipos como alvos a serem corrigidos ou eliminados pela derrisão. Segundo Minois, o teatro de Molière, ou o cômico oficial, é “sério, pedagógico, ele demonstra aos homens de bem quanto é ridículo um avarento, uma pessoa que procura sair de sua condição, um ímpio, uma mulher que quer ser sábia, um doente imaginário [...]” (MINOIS, 2003, p. 413).

---

<sup>35</sup> “Enfim, a noção de ridículo pode ser considerada como inexplicável, apesar das tentativas de Kant, de J.P. Richter, de Léon Dumont. Segundo alguns, o ridículo consiste numa inconveniência. Rimos de um capitão de embarcação que tem enjoo porque entre esses dois termos parece haver incompatibilidade. Mas quantas coisas nos farão rir sem que esta condição seja realizada, por exemplo um trocadilho. Segundo outros, o cômico tem por essência uma falta de proporção entre o fim e os meios. Rimos de um esforço que resulta em nada, de um corredor que cai bruscamente no chão, da montanha que pare um rato. Mas por que não rimos de um infeliz que não consegue levantar um fardo? Finalmente, de acordo com Richter e Léon Dumont, o cômico se realizará e o riso se produzirá todas as vezes que uma contradição nos é apresentada. De tal maneira que somos quase obrigados a aceitar. Assim, a caricatura de um amigo nos fará rir, porque é ele e não é ele ao mesmo tempo. Do mesmo modo para o problema de Molière, mas como aplicar esta definição do cômico ao *O Avaro*, e ao *O Misanthropo*?” (REFERÊNCIA).

Na Segunda Lição de seu curso o autor trata das formas de arte, arte cujo principal objeto é justamente a produção do Belo – e que foi diferenciado de outras noções na lição anterior –, além de tecer sobre o propósito do artista e dos meios dos quais dispõe para realizar sua obra.

Diferentemente da natureza, que não tem por propósito ser bela, essa é a única determinação do artista, que abstrai os detalhes para só expressar “sob uma forma sensível algo humano”. O artista expressará assim, frequentemente, um sentimento ou uma combinação deles e o espectador, por sua vez, desvelará para si e de acordo consigo mesmo os sentimentos mais diversos que lhe vão na alma. A obra-prima, desse modo, não se limita jamais à excelência da técnica utilizada, ela revela um sentimento, uma emoção. Não se trata, pois, de uma elementar combinação de cores, no caso de uma pintura, nem das formas apresentadas na escultura, mas daquilo que a imaginação do pintor expandiu, da flexibilidade, do movimento adivinhado na escultura, do despertar, no caso da música, das “memórias de sensações e emoções que se encaixam no ritmo e compasso da melodia”. Já a poesia, a mais rica das artes<sup>36</sup> sob a ótica de Bergson, seria aquela capaz de reverenciar quaisquer sentimentos e paixões, inerentes às vicissitudes da condição humana. Circunscreve-se, assim, o objetivo da arte: “sempre expressar algo e colocar o espectador ou ouvinte num estado psicológico determinado”, tema que desenvolverá mais tarde em *O Riso*. A ideia de que a técnica não deve ser a prioridade do artista, de que não é a perfeição técnica que faz o belo, remonta ao período renascentista, quando as regras aristotélicas eram interpretadas como prescrições eternas. Tal concepção atinge o auge com Boileau, o teatro de Corneille e Racine na França, e começa a receber críticas dos alemães, inicialmente Winckelmann e Lessing.

Outra noção relevante que Bergson considera em suas *Leçons d'Esthétique* é a da arte pura<sup>37</sup>, a qual seria “a expressão de um ideal”<sup>38</sup>, definição seguida da seguinte afirmação emblemática: “a imitação pura e a ficção são degraus inferiores da arte pura, e a arte pura

<sup>36</sup> No mesmo texto, *Leçons d'Esthétique*, mesma página, Bergson cita a música como “le plus expressif peut-être de tous les arts” (talvez a mais expressiva de todas as artes), e a poesia como “mais de tous les arts, le plus riche, celui qui est capable d'exprimer le plus de choses” (mas de todas as artes, a mais rica, aquela que é capaz de exprimir mais coisas) (1992, p. 45)

<sup>37</sup> A ideia de “pureza” assume aqui toda relevância por se tratar de uma concepção que atravessa toda a obra de Bergson em razão de se identificar as diferentes tendências que compõem a experiência, quase sempre abordada a partir daquilo que o autor chamou de “mistos mal analisados”, cujo primeiro exemplo será a ideia de tempo homogêneo, mistura de duração e espaço investigada no curso do *Ensaio*.

<sup>38</sup> “[...] l'art pur qui est l'expression d'un idéal”. (C II, p. 47, tradução nossa).

não representa a realidade, mas a verdade<sup>39</sup>, o que é muito diferente”<sup>40</sup>

Todas as considerações realizadas por Bergson nas *Leçons* sobre o belo, dissociando-o do agradável, do útil, do bem e da verdade, além das noções de bonito, sublime, gracioso e ridículo, trazem elementos que colaboram para melhor compreendermos a distinção que o autor traça entre arte pura e ação pragmática e, conseqüentemente, entre tragédia e comédia, assim como auxilia na tarefa de melhor situar a alta comédia como ponto de convergência entre a arte e a vida. São noções e considerações que precedem a concepção estética que será apresentada pelo autor em suas obras, marcando a diferença em relação à concepção clássica e às influências do Romantismo alemão. É possível ainda se fazer a diferenciação da arte como sinônimo de belo, concepção clássica, ligada à forma, harmonia e perfeição, em relação à estética, como uma área do saber ou disciplina da filosofia a partir de Baumgarten, o que promove a separação entre arte e moral, ou estética e ética. E mais especificamente, tomando a estética como uma disciplina autônoma, que traz a questão da subjetividade, é possível a partir de então observar alguma diferença entre a alta comédia de Molière e a de Shakespeare.

Passemos agora à arte dramática, postulada pelo autor como arte pura.

### **Cena 3.1.2 – A Arte Dramática**

Em *O Riso*, Bergson posiciona a arte dramática como aquela que revela uma realidade profunda, nossos estados d’alma, principalmente aqueles sentimentos mais intensos e violentos, oriundos de nossas relações sociais, uma vez que “pelo simples fato de os homens estarem em presença uns dos outros, produzem-se atrações e repulsões profundas, rupturas completas de equilíbrio, enfim essa eletrização da alma que é a paixão” (BERGSON, 2007, p. 118). Esses sentimentos intensos e violentos, embora contidos de certo modo pelas leis sociais e morais, em nome da necessidade da sobrevivência da própria sociedade, continuam ativos sob a camada superficial e necessitam vir à tona, restabelecendo nossa ligação com o fluxo originário.

Para Bergson, isto pode se dar de duas maneiras: indo direto ao objetivo, explodindo na superfície como uma erupção vulcânica, ou de maneira indireta como no drama, que revela as contradições da sociedade consigo mesma. No entanto, em ambos os casos, a tragicidade

<sup>39</sup> A verdade, mais do que inércia promovida pela inteligência espacializadora — “*nossa lógica habitual é uma lógica de retrospectiva*” (PM; p. 21), é o contato ou coincidência com a realidade movente. Abarca o próprio movimento daquilo que a inteligência cinde em interior e exterior. A verdade é movente.

<sup>40</sup> “...l’imitation pure et la fiction sont des degrés inférieurs de l’art pur, et l’art pur ne représente pas la réalité, mais la vérité, ce qui est bien différent” (PM; p. 21).

que é parte de nossa personalidade, e que estava esquecida e recalcada em nós pelas “aquisições mais úteis”, é revelada.

No caso da arte dramática, assim como no caso dos sonhos, dos pensamentos oníricos e das fantasias, há uma experiência intermediária que nos coloca em contato com “todo um mundo confuso de coisas vagas que gostariam de ter sido, e que, para nossa felicidade, não foram” (BERGSON, 2007, p. 120), “sob a vida tranquila, burguesa, que a sociedade e a razão compuseram para nós, [o drama] vai remexer em nós alguma coisa que, felizmente, não explode, mas cuja tensão interior ele nos faz sentir” (BERGSON, 2007, p. 119). Assim, de maneira amena, o indivíduo se apropria e dá sentido a essa tensão interior, antes encoberta, inconsciente, portanto, flexibilizando a rígida crosta superficial composta pelo tecido das relações entre os homens.

Constatamos assim que essa trama complexa de sentimentos e acontecimentos que o dramaturgo nos apresenta é única, é um estado d’alma que foi seu e jamais se reproduzirá, e “principalmente por isso pertencem à arte, pois as generalidades, os símbolos, os tipos mesmos, se quiserem, são a moeda corrente de nossa percepção cotidiana” (BERGSON, 2007, p. 121). A arte dramática, enfim, desvela uma verdade íntima e, portanto, singular, “a interioridade do artista (o núcleo intuitivo de sua relação com o real)” (LEOPOLDO E SILVA, 1994, p. 324), que no entanto o ultrapassa e possui caráter universal ontológico, dado pela verdade da obra – cuja eficácia é divisada no efeito produzido: “quanto maior a obra, mais profunda a verdade entrevista, mais seu efeito se poderá fazer ouvir, porém mais também esse efeito tenderá a tornar-se universal” (BERGSON, 2007, p. 122). Essa verdade é reconhecida justamente porque nos leva a realizar um esforço em direção a nós mesmos semelhante àquele feito pelo artista para erguer o véu que a cobre. O que temos diante de nós é tão autêntico, tão vivo, que sabemos, ou intuímos que se trata da verdade, que sentimos de algum modo algo muito próximo àquela emoção.

Se nos é dado através do drama ver um pouco mais do que nos permite as ilusões dos quadros da inteligência, é porque momentaneamente nossas consciências se desembaraçam das necessidades, das utilidades, das convenções e podemos então sentir. As sugestões feitas ao espectador pelo dramaturgo tocam “certa faculdade especial de alucinação voluntária” (BERGSON, 1978, p. 161), comum a todos nós, e assim podemos nos relacionar com as personagens fictícias como se se tratasse de realidade, a ponto de ver, como cita o autor, os espectadores chorarem no teatro.

É justamente essa faculdade especial que nos permite então entrar em contato com a verdade da arte, através de sua interioridade, que por sua vez é contato com o próprio

movimento criador.

### **Cena 3.2 – Distinção entre Arte Pura e Alta Comédia**

Os primórdios do teatro estão intimamente ligados ao ritual primitivo e coletivo de Dioniso, o deus dançarino (sua face lúdica), erótico e orgiástico; eroticidade e orgia que são testemunhos do divino. Segundo Chevalier & Gheerbrant, no *Dictionnaire des symboles*, citado por Fortuna, “todo devoto de Dioniso aspira sair de si pelo êxtase, e, levado pelo entusiasmo, pôr-se em união íntima com o deus que o possui por instantes” (FORTUNA, 2005, p. 33). Dioniso, o deus do teatro, “simboliza em profundidade a energia da vida que emerge de todo constrangimento e de qualquer limitação” (FORTUNA, 2005, p. 34). Nietzsche apresenta em *O Nascimento da Tragédia*, em contraponto à presença de Dioniso – considerado um “deus menor” e sem um templo em sua honra, rejeitado pelos nobres atenienses –, Apolo, o deus da forma, da organização, dos “poderes configuradores”. Os dois deuses gregos da arte, dois impulsos artísticos amalgamados, originam a tragédia: “Apolo quer conduzir os seres singulares à tranquilidade precisamente traçando linhas fronteiriças entre eles e lembrando sempre de novo, com suas exigências de autoconhecimento e comedimento, que tais linhas são as leis mais sagradas do mundo” (NIETZSCHE, 1992, p. 68), enquanto Dioniso quer ir cada vez mais alto e mais longe. E dessa amálgama apolínea-dionisíaca temos as duas forças em ação no herói trágico – o esforço dionisíaco de individuação, da desmesura que culmina no sofrimento da dilaceração, representados no teatro, por exemplo, por Prometeu e Édipo. O “castigo” aplicado pelos deuses a Prometeu e Édipo resultam mais de um individualismo que de uma individuação; o individualismo diz respeito ao “eu”, enquanto a individuação diz respeito ao mais íntimo, àquilo que nos atravessa, restabelecendo concomitantemente tanto o laço um a um quanto aquele com a natureza.

Fazendo referência à figura mitológica da terra como um ser vivo, Bergson descreve o objeto do drama, esta forma de arte pura, e nos mostra como a expressão de uma individualidade, que diz respeito a todos nós, nos revela uma natureza profunda:

E se a terra fosse um ser vivo, como dizia a mitologia, talvez gostasse de, em repouso, sonhar com aquelas explosões bruscas nas quais de súbito ela se restabelece naquilo que tem de mais profundo. É um prazer desse tipo que o drama nos proporciona. Sob a vida tranquila, burguesa, que a sociedade e a razão compuseram para nós, ele vai remexer em nós alguma coisa que, felizmente, não explode, mas cuja tensão interior ele nos faz sentir. Possibilita à natureza desferrar-

se da sociedade. Uma vez irá direto ao objetivo, chamando do fundo à superfície as paixões que levam tudo pelos ares. Outras vezes será indireto, como frequentemente o drama contemporâneo, e nos revelará, com uma habilidade às vezes sofisticada, as contradições da sociedade consigo mesma; exagerará o que pode haver de artificial na lei social; e assim, por meio oblíquo, dissolvendo então o envoltório, ele nos levará também a tocar o fundo. Mas nos dois casos, seja enfraquecendo a sociedade, seja fortalecendo a natureza, ele persegue o mesmo objeto, que é descobrir para nós uma parte oculta de nós mesmos, o que se poderia chamar de elemento trágico de nossa personalidade. [...] É portanto uma realidade mais profunda que o drama foi buscar debaixo de aquisições mais úteis, e essa arte tem o mesmo objeto que as outras. (BERGSON, 2007, p. 119-120)

Duas forças em conflito constante ou num equilíbrio instável, natureza e sociedade, se contrapõem: o impulso da vida surge com força e é contido de maneira mais ou menos eficaz pela matéria, pela sociedade. A natureza se desforra da sociedade quando esta impõe demasiado rígidas e hostis limitações, estabelecidas pela necessidade, a princípio, mas que acabam se estendendo além, tendendo à extinção da própria sociedade/vida. Assim, o voto de morte levado adiante pela inteligência, pelas “aquisições mais úteis”, é barrado quando vem à tona a realidade mais profunda, suscitando emoções e sentimentos que enlevam o homem, revelando uma “parte oculta” dele mesmo. É essa parte oculta que quando revelada nos faz sentir unidos aos outros homens e à natureza, verdadeiras obras de arte.

É justamente nesse ponto, aquele no qual a tragédia nos apresenta uma individualidade única no seu gênero, quando o que se “nos põe diante dos olhos é o desenrolar de uma alma, é uma trama viva de sentimentos e acontecimentos, alguma coisa que enfim se apresentou uma vez para nunca mais se reproduzir” (BERGSON, 2007, p. 120-121), que Bergson a diferencia da comédia. Esta nos apresenta tipos, caracteres, através das personagens, que já são de nosso conhecimento e passíveis de se repetirem, ao contrário da tragédia e do drama que nos revelam caracteres desconhecidos, porque únicos, individuais.

Sendo assim, tendo a alta comédia elementos dessa generalidade, da superfície, o que de fato faria com que ela pudesse ser considerada arte? Antes, no entanto, de encontramos aquilo que faria da alta comédia também uma forma de arte, vejamos o que a distingue do drama, modelo canônico de arte utilizado em *O Riso*, por Bergson.

Se, como afirma Bergson, a visão de estados d’alma profundíssimos e de conflitos interiores não pode se dar de fora, pelo que os métodos de observação do dramaturgo e do comediógrafo se diferenciam nitidamente, como seria, ou se daria a elaboração da alta comédia?

O capítulo III de *O Riso*, “A Comicidade de Caráter”, atinge o que ele chama “o

metal puro” do cômico: o caráter. É o caráter, entendido como aquilo que a pessoa repete, o que há nela de pronto, ou pelo menos as características que se mantêm mais estáveis, que, se apresentando insociáveis, podem vir a ser cômicas. Não importa que sejam características consideradas moralmente boas ou más, qualidades ou defeitos, graves ou não, desde que denotem automatismo e rigidez e sua conseqüente insociabilidade. Os exemplos polares relativos à moral que o autor usa são duas personagens de Molière: Harpagon, o avaro, e Alceste, o honesto; a forma particular que assumem estas características, a avareza e a honestidade, é que são risíveis e, portanto, passíveis de correção, não sua moralidade ou imoralidade. Há nestas personagens uma inconsciência e uma incapacidade de controlar os seus gestos, mesmo no caso da honestidade, pois não é recomendável ser sempre honesto ou dizer sempre o que consideramos ser verdade; essa postura, sendo rígida, afasta as pessoas, ou seja, é antissocial. Vício ou virtude, trata-se sempre de um excesso, de um desequilíbrio, de uma falta de flexibilidade. É a partir dessa vertente que Bergson vai traçar a diferença entre o cômico e o dramático, definir o objeto da arte pura e chegar à disposição de caráter idealmente cômica para, finalmente, alcançar a caracterização do cômico também como arte, na alta comédia.

Bergson inicia a diferenciação entre o drama e a comédia, ou entre o dramático e o cômico, levantando a questão da emoção. Por dirigir-se à inteligência pura, a comicidade é antagônica à emoção: simpatia, medo ou piedade, ou tudo que nos comove é descartado pelo riso, que suspende todo sentimento. Portanto, ao contrário do dramaturgo, que nos embala a sensibilidade preparando-a para o sonho, fazendo com que compartilhem as alegrias e sofrimentos das personagens, o poeta cômico nos conduz ao riso através de dois procedimentos imprescindíveis. Um, o isolamento do elemento rígido em relação aos outros estados d’alma, dos quais ele é destacado. O exemplo novamente usado pelo autor é Harpagon:

Há no “Avarento” uma cena que beira o drama. É aquela em que o devedor e o usuário, que ainda não se tinham visto, encontram-se face a face e descobrem ser filho e pai. Teríamos aí realmente um drama se a avareza e o sentimento paterno, entrecrocando-se na alma de Harpagon, criassem uma combinação mais ou menos original. Mas de modo algum. A entrevista mal tinha acabado, e o pai esqueceu tudo. Voltando a encontrar o filho, apenas alude àquela cena tão grave: ‘E o senhor, meu filho, a quem tive a bondade de perdoar a história de há pouco etc.’ A avareza, portanto, passou ao largo de todo o resto sem o tocar, sem ser tocada, distraidamente. (BERGSON, 2007, p. 106)

Harpagon, mesmo pego em flagrante como usurário, acusa o outro – o próprio filho – pelo seu desvio, reafirmando sua rigidez, colocando sua avareza em relevo, isolando-a em

relação às suas outras características e sentimentos. Molière criou um tipo, “o avarento”, ou o avarento por excelência. Caso contrário, se houvesse ressonância no restante de sua alma, depois de descobrir que era ao próprio filho que estaria prestes a espoliar, se houvesse comoção, estaríamos diante de uma avareza de natureza trágica.

O segundo procedimento imprescindível, usado pelo poeta cômico para que o riso aconteça, é dirigir e concentrar a atenção do espectador mais nos gestos que nas ações das personagens, pois é o gesto (atitudes, movimentos e palavras) que é automático, que escapa ao controle expressando apenas parte isolada da pessoa; ao inverso, uma ação é consciente, desejada e exprime uma personalidade inteira. Neste caso, a personagem que exemplifica a atenção concentrada no gesto é, também de Molière, Tartufo:

A personagem de Tartufo pertenceria ao drama por suas ações: é quando nos damos mais conta de seus gestos que o achamos cômico. Lembremos sua entrada em cena: ‘Laurent, ponha na caixa meu cilício com meu flagelo’. Ele sabe que Dorine está ouvindo, mas falaria do mesmo modo, esteja o leitor convencido, se ela não estivesse ali. Incorporou tão bem seu papel de hipócrita que, por assim dizer, o representa com sinceridade. É por isso, e só por isso, que poderá tornar-se cômico. Sem essa sinceridade material, sem as atitudes e a linguagem que nele a longa prática da hipocrisia converteu em gestos naturais, Tartufo seria simplesmente odioso, porque só pensaríamos naquilo que há de intencional em sua conduta. (BERGSON, 2007, p. 108)

Essa personagem nos mostra como a repetição disso que seria uma máscara eventual, uma farsa momentânea, termina se incorporando ao caráter da pessoa fazendo com que ela viva com menor autenticidade, ou cada vez mais distante da duração.

Tartufo é o tipo criado para ridicularizar aqueles que se refugiam na religião para encobrir sua falsa piedade, seus vícios e desonestidades, cujos gestos são repetidos e automatizados. É para essa repetição gestual automática que o poeta cômico dirige nossa atenção. No caso da sociedade francesa contemporânea a Molière ainda há uma casta composta pela nobreza, pelos religiosos e pela burguesia, distraídos de si mesmos, estereótipos prontos a serem capturados pelo olhar do poeta cômico e usados na construção dos tipos ou personagens cômicas.

Ainda em relação à comicidade contida nos gestos, usada na alta comédia, mas também incidente em qualquer nível ou grau de comicidade, há o dirigir a atenção para o físico, ou a materialidade das personagens. Assim, tudo que se relaciona com o corpo pode tornar-se cômico: comer, beber, sentar etc. O exemplo citado pelo autor é retirado do *Diário inédito*, do barão Gourgaud, e trata de uma fala de Napoleão Bonaparte sobre uma entrevista com a rainha da Prússia: “Ela me recebeu com um trágico, como Ximena: Majestade, justiça!

Justiça! Magdeburgo! E continuava nesse tom, que me deixava muito embaraçado. Por fim, para fazê-la mudar, eu a convidei a sentar-se. Nada melhor para cortar uma cena trágica; pois, quando nos sentamos, tudo vira comédia.” (BERGSON, 2007, p. 39). As cenas da vida cotidiana, que colocam em evidência o material e o corporal, nos remetem de imediato à rigidez, ao desequilíbrio; no cotidiano o corpo e suas necessidades ligadas à sobrevivência sobrepujam a alma.

Até aqui o autor realizou algumas aproximações em relação ao drama, propiciando certas contraposições entre elementos trágicos e cômicos, mas é num segundo movimento deste terceiro capítulo, quando Bergson desenvolve, em algumas poucas páginas, sua própria concepção de arte, que a distinção entre a arte e o cômico parece se precisar.

Para o autor, não é necessário que o dramaturgo, ou o poeta trágico, tenha experimentado as situações ou vivenciado a vida interior que apresenta através de suas personagens. Com efeito, segundo Bergson, fazemos escolhas durante toda a vida, escolhemos obedecer ou não certas regras, escolhemos um fazer profissional, escolhemos amizades e amores, e ao escolher um caminho evidentemente deixamos de percorrer muitos outros que se divisavam, não seguimos até o fim todas as direções possíveis. Essas escolhas, calcadas em elementos circunstanciais ou exteriores, e também na vontade, moldam o caráter, o que não significa dizer que as possibilidades excluídas deixam de integrar a consciência, elas passam a fazer parte da subjetividade, da história do indivíduo. Em se tratando do poeta, são esses caminhos ou direções que ele percorre de volta até o fim por meio da imaginação, num “esforço de observação interior tão poderoso”, que aquilo que ele captura nesse esforço, outrora apenas possibilidade de escolha, é capaz de transformar em obra. É esse mergulho em si mesmo que confere vida às personagens, essa vivência imaginativa profunda, e não os “pedaços colhidos a torto e a direito em torno de si” (BERGSON, 2007, p. 125). E aquilo que o poeta captura é exatamente o que Bergson chama de virtual – o estado de esboço ou de simples projeto, que o artista atualiza como criação (atualizar é criar). Ao contrário, o método de observação que tece a trama da comédia é aquele que parte de uma observação exterior, de um observador perspicaz, exercida sobre os outros homens, já que o que é em nós risível escapa à nossa própria consciência. Seria uma observação de superfície que, justamente por ser de superfície, reúne as semelhanças, aquilo que é passível de abstração e generalização e, conseqüentemente, de reprodução. Ou seja, é pelo fato de a comédia possuir um caráter de generalidade e a intenção inconsciente de corrigir e instruir, que ela dá “as costas à arte, que é uma ruptura com a sociedade e um retorno à natureza simples” (BERGSON, 2007, p. 128).

No entanto, se essa generalidade própria da alta comédia a distingue da arte pura

representada pela tragédia, ela continua, para Bergson, tangenciando a arte.

Voltemo-nos então para aquilo que diferencia a alta comédia em relação aos demais tipos de comédia apontados em *O Riso* (pantomimas, vaudevilles etc.) no sentido de aproximá-la da arte pura.

Já no início do primeiro capítulo de *O Riso* nosso autor indaga o que há de comum entre a careta de um palhaço, um jogo de palavras, um quiproquó de *vaudeville* e uma cena de comédia fina. E afirma, ainda, que da essência de todas as formas depuradas exalaria indiscreto odor ou delicado perfume. O que quererá dizer o autor com essas duas impressões causadas pela essência das formas da comicidade – indiscrição e delicadeza? O que há de comum nas diversas formas de comicidade, e será apresentado no decorrer do ensaio, é a rigidez e o automatismo, o mecânico sobreposto ao vivo. Por outro lado, elas diferem no nível de profundidade que cada uma delas atinge no homem, manifestando-se em todas as profundidades a insociabilidade: inicialmente formas, atitudes, gestos e movimentos do corpo que remetem a um mecanismo, a um fantoche articulado; depois ações/acontecimentos e palavras que dão ilusão de vida, mas que sentimos como arranjos mecânicos; e, por fim, a rigidez de caráter. No entanto, a questão da indiscrição e da delicadeza ficará em suspenso até o fim do ensaio, quando o autor, no terceiro capítulo, chega à comicidade de caráter, destacando a vaidade como o defeito essencialmente risível e, portanto, forma superior de comicidade. Após destacar a vaidade como essencialmente risível e de tratar da lógica da imaginação, que estrutura o cômico opondo-o ao bom senso, Bergson compara o relaxamento, ou distração da vontade, com um jogo no qual entramos para “nos poupar da fadiga de viver” (BERGSON; 2007, p. 145). No entanto, a simpatia e a bondade que nos arrasta para esse jogo é fugaz, o jogo revela seu caráter de constrangimento, humilhação, injustiça e maldade, além de “um pouco de egoísmo e, por trás do próprio egoísmo, uma espécie de pessimismo nascente que se afirma cada vez mais à medida que quem ri raciocina mais sobre o seu riso” (BERGSON, 2007, p. 147). Assim, a alegria, ou melhor, o prazer<sup>41</sup> nascido do cômico – “espuma leve e alegre”, delicado perfume – se mostra fugidia, se dissolve na base de sal na qual se assenta, deixando amargo vestígio, indiscreto odor. Parece então que o prazer advindo do cômico é um disfarce, uma máscara, para o insuportável, para aquilo que deveria permanecer oculto ou inconsciente, mas que deste modo pode circular, pode vir à superfície de maneira menos perturbadora. Se a arte pura, representada no teatro pela tragédia, é capaz de nos sugerir e nos inserir nos sentimentos mais intensos, nos conflitos

---

<sup>41</sup> O termo “prazer” é mais adequado, tendo em vista que para Bergson o prazer possui caráter mais superficial e “alegria” é o sentimento ligado ao eu profundo e, portanto, em consonância com o *elã vital* e a criação.

interiores, essa realidade profunda que nos é velada pelas necessidades da vida, a alta comédia, por sua vez, mais do que punir com o riso, revela “as contradições da sociedade consigo mesma”, ao exagerar “o que pode haver de artificial na lei social; e assim, por um meio oblíquo, dissolvendo então o envoltório”, do mesmo modo que o drama, “nos levará também a tocar o fundo” (BERGSON, 2007, p. 126).

Pensemos nas duas dimensões do humano – o trágico e o cômico – e seus heróis, representados na tragédia e na alta comédia. O herói trágico, aquele situado entre o homem e o deus, que enfrenta o destino, e com o qual o espectador pode se identificar, aparenta grandeza na sua busca incansável pela honra, mesmo que isso o arremesse para a morte – confronto de uma escolha que implica a fatalidade. Já o herói cômico, ao aparentar ser menos do que é, expõe as fraquezas e impossibilidades humanas, tornando visível o que antes era invisível. Há um jogo aqui entre o ser e o parecer, dois modos de operar com o sofrimento inerente à condição humana – a determinação social e a liberdade, ou seja, a relação com a morte e o desejo e a relação com as leis sociais, a tensão entre a liberdade (portador de algo do absoluto) e as limitações humanas (estabilidade e continuidade). E ainda que a ação trágica não culmine na morte do herói, embora essa possa causar um maior impacto no espectador, há de algum modo um relaxamento do conflito ou tensão homem-mundo, dado que no extremo da dimensão trágica, há seriedade. Será que podemos mesmo dizer que, no outro extremo, o da dimensão cômica, há falta de seriedade?

O herói cômico, apesar da aparência de alegria que possui a comédia, se apresenta geralmente vivendo uma situação constrangedora que expõe as fraquezas e falhas humanas, signo de seu isolamento. Cabe notar, no entanto, que há diferentes tipos de herói cômico, com diferentes tônicas conforme a peça teatral e o autor cômico. Podemos pensar em pelo menos dois tipos, um deles encarnado nas personagens de Molière. Este é alvo do riso, malvisto em sua rigidez e deve, portanto, ser “condenado” e corrigido. Não costuma despertar simpatia ou compaixão no espectador, ou seja, não mobiliza a sensibilidade do espectador, não o comove, uma das condições fundamentais para que a comicidade se dê. Estas personagens, que possuem um aspecto negativo, não se modificam, permanecem as mesmas do início ao fim, avaras, misantropas, hipocondríacas, hipócritas, etc. Apresentam a fixidez do não questionamento, a inconsciência, e podem levar o espectador a interrogar-se a respeito de sua própria falta de flexibilidade nesta ou naquela posição, ao ver desvelado diante de si esses vícios, essas diferentes formas de rigidez de caráter.

Há um outro tipo que não se adequa à sociedade, mas é encarado como desajeitado, ingênuo, amalucado, e não representa um “perigo” necessariamente, podemos até nos

identificar com ele à medida que rimos dele e com ele. Este, que desperta alguma simpatia, mas não totalmente, caso contrário não riríamos, aparece com mais frequência nas peças de Shakespeare. Ele pode viver na sua história uma transformação, passa do isolamento a um enlaçamento social, sem, todavia, ser totalmente atravessado pelas exigências do social, ao impor um novo sentido, uma abertura ou dilatação de sentido. E se o atravessamento não é total, se há um desacordo com a ordem social na qual está enredado, significa que o herói cômico, e/ou as personagens cômicas, assumem posições questionadoras do que seja tácito e convencional, ou seja, em relação à conserva cultural, indicando seus exageros, incoerências e contrassensos. O que não significa, todavia, que necessariamente esse herói cômico que se modifica, ou que consegue se desvencilhar de algum modo de alguma de suas inflexões e amealhe alguma admiração, tome consciência ao fim desse processo de maneira radical, como é o caso do herói trágico. Nesse caso, há um ganho da própria personagem e através dela o autor procura produzir na sociedade o mesmo efeito.

Assim, a alta comédia ultrapassaria a função punitiva ao representar o homem num funcionamento vazio, repetitivo, e, portanto, risível, diante de uma realidade que não é imóvel, nem acabada. E, por isso mesmo, não proporia soluções, pois assim correria o risco de se apresentar apenas como uma ação moralizante e totalizante. Se há uma “lição”, esta não deve ser um fim, mas um resultado, como já apontava Bergson nas *Leçons d’Esthétique*. Ao contrário, o cômico da alta comédia causa fissuras na superfície enrijecida possibilitando a irrupção do novo.

O jogo proposto pela alta comédia entre o ser e o parecer, sendo o parecer encarnado pelos tipos (máscaras) que geralmente lhe dão título, faz com que se entreveja esses tipos, essas aparências, como superfícies débeis e insuficientes, que não compreendem totalmente o ser. Ao reconhecer a insuficiência há um desembaraço e uma mudança de posição que permite que não nos acomodem a nenhuma resposta adquirida e definitiva, imprimindo movimento, busca de outras, também não definitivas.

Diante do que dissemos acima, podemos retomar aqui, inclusive, uma questão que tratamos na nossa dissertação de mestrado, qual seja, a aproximação que Bergson faz entre as brincadeiras infantis e a comédia – “uma brincadeira que imita a vida” (BERGSON, 2007, p. 50). Dizíamos então que o autor ao tratar, já nos primeiros capítulos de *O Riso*, os jogos como estruturantes da comicidade, destaca, no entanto, uma diferença: “nas brincadeiras infantis está em jogo o objeto concreto ou ação material [...]. Há aí um jogo material, um dispositivo mecânico, mais acessível e claro que permite à criança a manipulação e o controle”, enquanto “no adulto o mecanismo material [...] é convertido nas comédias em um

mecanismo moral” que envolve a compressão de um sentimento “que se prolonga e uma ideia que o condensa novamente” (LAMAS, 2013, p. 91). A criança joga no sentido de se apropriar da realidade e também de transformá-la, acolher para transformar, do mesmo modo que o adulto o faz; no entanto, a criança está em fase de constituição de hábitos e desenvolvimento da consciência, enquanto o adulto já adquiriu um arcabouço de hábitos e já desenvolveu certa consciência. Desse modo, o sentido jocoso dos jogos, infantis ou adultos, não deve ser considerado desprovido de seriedade por envolver prazer, pois em ambos os casos a realidade não é suprimida. Podemos, assim, nos aproximar da psicanálise, contemporânea da obra bergsoniana e que trata também do processo criativo, sem nos determos demasiadamente, para esclarecer a questão. Nesse caso, o que estamos aproximando é o jogo infantil e o jogo cômico levado a termo pelo autor da alta comédia, pois

o que a experiência do lúdico infantil e da criação artística vem indicar, no entanto, é que não há realidade deserotizada, não havendo oposição, e sim conflitualidade e movimento permanente, entre o que se concebe como princípio de prazer e princípio de realidade. Esse é o sentido do que se poderia chamar de razão lúdica, na qual a imaginação é parte constitutiva do trabalho de construção da realidade que opera no jogo infantil e nos processos de criação sublimatória. (KUPERMANN, 2003, p. 91)

E é possível aproximar o lúdico infantil da criação artística, já que, segundo Kupermann, o humor é uma saída privilegiada na qual o adulto atualiza o brincar, o infantil. Assim,

ambos, a criança e o escritor criativo, criam um mundo imaginário o qual levam muito a sério, isto é, investem afetivamente de modo muito intenso, ao mesmo tempo em que não opõem esse mundo imaginário à realidade, mas nele reajustam os elementos da realidade de um modo que lhes seja prazeroso. (KUPERMANN, 2003, p. 92)

Não podemos esquecer que Bergson vive a realidade da virada do século XIX para o XX, quando surge uma nova concepção da criança, ou da infância, essa que partilhamos ainda hoje – um ser em desenvolvimento –, e também uma nova concepção do próprio adulto como um ser em transformação contínua, ser faltante, incompleto, sempre se fazendo. É assim que ambos são sérios: os jogos infantis que se dirigem à internalização e solidificação dos costumes e regras sociais, constituindo o sujeito e o sujeito constituindo o mundo, e, do mesmo modo, os jogos do adulto que se dirigem à flexibilização da superfície abrindo caminho no sentido da criação. É o vislumbre desse ser em abertura, livre, que a seriedade

da alta comédia nos permite recordar, tirando o expectador das amarras da determinação, da repetição, do esquecimento. Desse modo, a afirmação orgulhosa do ridente, que desvela egoísmo e uma espécie de pessimismo, apontado por Bergson no final de *O Riso*, se dilui e surge uma espécie de altruísmo, já que a agressividade, ou a maldade do ridente, não tem como objetivo a destruição do outro, mas a sua colocação em sincronia com o movimento da vida.

### **Cena 3.3 – Integração na Alta Comédia**

A diferenciação levada a cabo, em *O Riso*, entre o drama e a comédia, expressa a dualidade de tendências do eu. O drama possui como característica o trato dos sentimentos mais profundos e diz respeito a uma individualidade, enquanto a comédia, de maneira geral, possui como característica os sentimentos mais superficiais e diz respeito a tipos; nesse sentido, a comédia possui uma função social, uma função útil, ao contrário do drama. A função do riso, um gesto social, na superfície mesma da sociedade, é punir o enrijecimento do indivíduo ou do grupo, que leva justamente ao isolamento, à ruptura da comunicação, do movimento do organismo social. No entanto, há, ainda, um outro “lugar”, liame entre um e outro, ocupado pela Alta Comédia. A Alta Comédia não pertenceria exclusivamente ao âmbito do eu superficial, tampouco exclusivamente ao âmbito do eu profundo; ela estaria de fato em suspensão entre um e outro, ou, ainda, haveria uma impossibilidade de diferenciação entre os elementos que o autor procura distinguir no misto espaço-temporal. Nas palavras de Bergson:

Não é da alçada da estética pura, pois persegue (de modo inconsciente e até imoral em muitos casos particulares) um objetivo útil de aperfeiçoamento geral. Tem algo de estético, todavia, visto que a comicidade nasce no momento preciso em que a sociedade e a pessoa, libertas do zelo da conservação, começam a tratar-se como obras de arte. [...] fica fora desse terreno de emoção e de luta, numa zona neutra em que o homem serve simplesmente de espetáculo ao homem [...] (BERGSON, 2007, p. 15)

Ou seja, tangencia a arte, mas também a vida através da face utilitária do cômico. A linha divisória, a fronteira entre um e outro, traz em seu bojo a ambiguidade – lugar de ruptura e coabitação, lugar de proteção/conservação e de limite/determinação. Ambiguidade ou paradoxo no registro da razão, dado que esse “entre” seria de alguma maneira inexprimível nesse mesmo registro. A Alta Comédia se situaria no ponto médio entre a ação com vistas ao social – que diz respeito ao eu superficial –, e a arte – que diz respeito às novas formas de

pensar, sentir e agir do eu. Não atinge um nível de profundidade maior ou igual àquele alcançado pelo drama, mas também não se trata de uma superficialidade na qual a utilidade predomina tanto quanto numa pantomima<sup>42</sup>, que provoca o riso fácil. A afirmação de Bergson de que a comicidade nasce quando a sociedade e a pessoa “começam a tratar-se como obras de arte”, soa algo enigmático. “Enigma” que exige ser decifrado e que nos remete à questão: O que é uma obra de arte?

A alta comédia não é desinteressada como a arte pura, mas, como nos lembra Bergson, a invenção cômica é “uma energia viva, planta singular que brotou vigorosamente sobre as partes pedregosas do solo social” (BERGSON, 2007, p. 48). E, apesar do vigor dessa energia, do máximo refinamento que possa atingir a alta comédia, a intenção corretiva ou o elemento conservador não desaparece de todo, permanece ali. Então, se até determinado ponto o autor enfatiza o riso ligado à conservação e marca rigorosamente a diferença entre a arte pura e a alta comédia, é possível divisar com a alta comédia esse outro “efeito”, qual seja, de nos admirarmos e nos tratarmos como obra de arte, o qual oferece uma outra dimensão da experiência estética, uma outra forma de existência que esbarra e produz consequências no âmbito político. Pois, se é fundamental ao homem agir, e isso de alguma maneira o limita e empobrece, posto que o mantém em águas costumeiras, não significa dizer que estão esgotadas as suas possibilidades de ser.

Para então continuarmos nesse esforço de melhor compreendermos o caráter propriamente artístico da alta comédia, refletimos sobre a questão do artista e sua relação com a arte. De fato, segundo Leopoldo e Silva, em Bergson, quando se trata de caracterizar a obra de arte e o artista, o que se busca não é uma psicologia do ato criador, pois “o que está em causa é menos a análise da genialidade individual do que o fazer artístico como instância de revelação, ou de expressão da intuição” (LEOPOLDO E SILVA, 1994, p. 325). No ato de criar, no qual há também trabalho intelectual, o artista se eleva em relação ao plano intelectual e coincide com a emoção criadora; ou seja, ainda nas palavras de Leopoldo e Silva, no ato criador o artista é mais que ele mesmo, pois o que está em jogo é mais do que a sua subjetividade, e, ao expressar sua criação, é menos que ele mesmo, pois a expressão está atravessada pela fabulação e pelos símbolos inerentes ao universo humano. Percebe-se a influência do romantismo alemão em Bergson, através de Schelling e Schlegel,

---

<sup>42</sup> A pantomima é uma forma de expressão cênica e gestual que estava presente no interior das comédias e tragédias gregas, e não só era dançada como também falada. Sua forma silenciosa só aparece em Roma, em espetáculos sérios e cômicos, mas mais usualmente cômicos e satíricos, representando no mais das vezes cenas da vida cotidiana (Camargo, 2006). De todo modo, a questão gestual/corpórea na pantomima é fundamental no contexto da análise bergsoniana do cômico.

na conexão estabelecida entre o particular (individualidade) e o universal (generalidade), tanto em relação à obra quanto ao artista, pois que as concepções de arte/artista são inerentes ao plano ontológico e não psicológico:

O artista, enquanto mediador, é outro em relação aos homens, mas não é outro em relação ao absoluto. A mediação só se dá porque o mediador comunga com aquilo que através dele é mediado. O mesmo se aplica ao produto artístico. O absoluto não é outra coisa em relação àquilo que simboliza. O valor do símbolo está exatamente em que a mediação se faz presença, ou a presença se dá na mediação. (LEOPOLDO E SILVA, 1994, p. 328)

Nosso autor trata dessa relação entre o particular e o universal, especificamente em relação à arte, em *O Riso*. Retomando uma ideia fundamental a todo o seu pensamento, Bergson inicia sua reflexão sobre a arte, nessa obra, afirmando que a necessidade de viver estabelece entre nós e nossa própria consciência um véu espesso, que leva a só percebermos da realidade, nós o comum dos homens, uma simplificação prática, acentuada mais ainda sob a influência da linguagem. No entanto, para o artista o véu se apresenta mais tênue, o que implica um desapego da alma em relação à utilidade das coisas, uma certa distração, dirá Bergson. Mais desapegado, é através de sua subjetividade, de seu sentir, que o artista manifesta um modo único de ver, ouvir ou pensar. Subjetividade que, no entanto, não se mostra contraditória com a sua própria condição de artista na medida mesma em que esta subjetividade está em consonância com a vida interior das coisas, quer no mundo, quer dentro de si mesmo. O artista é capaz de atingir o universal ontológico através de sua individualidade profunda, em detrimento da individualidade superficial, aquela que precisa se conformar às outras no emaranhado que constitui a superfície social. A singularidade do artista, segundo Leopoldo e Silva (1994), advém justamente da manifestação do infinito no particular e finito de sua subjetividade. É esse modo único de ver que rompe, em nós, o público da obra de arte, direta ou indiretamente, a “camada superficial de sentimentos e de ideias que tendem à imutabilidade” (BERGSON, 2007, p. 119). Sentimentos e ideias que são encobertas em consequência do longo caminho percorrido pela humanidade em direção a uma vida social de conflitos progressivamente mitigados, de individualidades superficiais mais adaptadas reciprocamente. A criação artística flexibiliza assim a crosta social, colocando em evidência “as contradições da sociedade consigo mesma; exagerará o que pode haver de artificial na lei social; e assim, por um meio oblíquo, dissolvendo o envoltório, ele nos levará também a tocar o fundo” (BERGSON, 2007, p. 120). Ou seja, o

drama, a arte, possui o condão de reforçar a natureza, o universal, e enfraquecer a sociedade no que ela tem de excessivamente rígido, fechado, no que possui de conservador, para que justamente se dê a indeterminação, a abertura que permite o surgimento do novo. Segundo Bergson, a verdade da obra, que advém da individualidade profunda do artista, sua duração interior, produzirá o efeito universal ontológico, obrigando-nos a imitá-lo. A verdade da obra que, nesse contexto, diz respeito à experiência individual profunda do artista, à sua consciência profunda, portanto, na qual, ao indagar a si mesmo, “penetra mais fundo no interior da matéria, da vida, da realidade em geral” (BERGSON, 2006, p. 143), produz, em seu público, o efeito universal, pois “a matéria e a vida que preenchem o mundo estão igualmente em nós; as forças que trabalham em todas as coisas, sentimo-la em nós; seja lá qual for a essência íntima daquilo que é e daquilo que se faz, somos parte disso” (BERGSON, 2006, p. 143). Ou seja, por mais que tenhamos uma vida dirigida à ação no mundo, que a inteligência reduza o movimento da vida fixando-a em quadros, somos apenas parcialmente alienados. Somos fruto da natureza e nela temos as raízes fixadas, de tal modo que diante da obra do artista, que possui a percepção mais alargada, e que nos sugere a emoção que sentiu ao criar, somos por ela tomados. Nesse momento nos desvencilhamos do esforço de adaptação no emaranhado da superfície social e rememoramos a força de nossas raízes, elã que não está determinado e do qual, portanto, emana a liberdade.

Com a arte, temos então, como sinaliza Leopoldo e Silva, uma transfiguração simbólica, oriunda de uma torção violenta, que abre um intervalo para a recriação simbólica, “o símbolo deixa de remeter à sua utilidade, ao seu caráter de utensílio, para aparecer por si mesmo, arrancado ao universo prático e vivendo da virtualidade reveladora que traz em si” (LEOPOLDO E SILVA, 1994, p. 330). É nesse intervalo, distante da vida prática, que o artista cria; longe de ser passividade, criar é atividade, consonância com a duração.

Nesse sentido, a alta comédia manifesta-se como elemento integrador da atividade pragmática e da arte pura: o riso por ela provocado age no sentido das outras várias formas de comicidade<sup>43</sup>, nos revelando os trabalhos da imaginação social, coletiva, popular, punindo a rigidez, o automatismo, ou seja, como um elemento de conservação social, de superfície; e age ao mesmo tempo no sentido da arte pura, que, em consonância com o movimento da vida, a própria duração, num momento de distração do simples viver, nos faz experimentar a possibilidade de outros modos de se apreender o mundo, que não apenas

---

<sup>43</sup> Trata-se aqui tanto da comicidade das formas, dos movimentos, da situação, das palavras e, do caráter, quanto, no teatro, das diferenciações da comicidade que vão das pantomimas aos *vaudevilles*, também chamadas de comédias de intriga ou comédias ligeiras.

pela repetição. O que significa dizer que nossa atenção é incitada, passamos a um estado de alerta diante das novas possibilidades descortinadas.

O autor de tragédias produz arte, o autor de comédias produz arte. No entanto, desde a Grécia antiga os dois tipos de arte são diferenciados, sendo a comédia tratada como algo menor. Bergson também as diferencia, não só uma diferenciação entre tragédia e comédia, mas também dentro da própria comédia, que ele subdivide entre as mais superficiais, relativas ao enrijecimento do corpo, e as mais profundas – as comédias de caráter, consideradas altas comédias por tangenciarem a arte pura. Para nosso filósofo, a tragédia coloca em cena personagens que trazem à tona grande parte da complexidade da pessoa, quer retrate os vícios ou a dignidade, “suas características gerais se apagam” (BERGSON, 2007, p. 11), é colocado em evidência o movimento de uma personalidade a fazer-se, o esforço de uma personalidade diante de um mundo que possui regras, normas e leis que não são suficientes para guiá-la em suas ações, que não se adequa aos estereótipos traçados pela sociedade, que vive a dor da abertura, da liberdade inerente ao homem – homem consciente de si. Ao contrário, a personagem cômica é um estereótipo, uma simplificação, moldura pronta vinda de fora, que encarna justamente as características gerais, trazidas nos títulos compostos por um substantivo comum (O avaro, O misantropo, Os importunos, etc.); nela o que se apaga é a própria personagem/personalidade para dar relevo ao vício cômico que “continua sendo personagem central, invisível e presente” (BERGSON, 2007, p. 12). A personagem da comédia, tomada pela rigidez, se ignora, é inconsciente, invisível para si mesma, mas visível para todos, suscitando a suspeita da sociedade e a consequente punição: o riso. No entanto, a rigidez, segundo Bergson, pode se dar tanto em um vício como em uma virtude, pois o que está em jogo é a insociabilidade e não a imoralidade. Para um a flexibilidade, a leveza da alma, para o outro o peso da materialidade, a cristalização na superfície.

A diferenciação que Bergson faz entre a tragédia e a comédia ganha nuances determinantes para nosso estudo, pois o cômico, que contrasta com a tragédia em seus vários elementos, diz mais respeito ao que ele denomina “formas inferiores” – o vaudeville e a farsa –, do que propriamente à alta comédia. Nas ditas formas inferiores “a comédia está bem mais perto da vida real que o drama” (BERGSON, 2007, p. 102) – no drama há uma elaboração da realidade para captar a tragicidade em estado puro, um esforço do dramaturgo em nos mostrar aquilo que se dissimula sob a necessidade de ação. Nesse sentido, a alta comédia, por outro lado, apresenta nas personagens vícios profundos de natureza trágica, acercando-se assim do drama, com a condição, no entanto, de não nos sensibilizar, não

provocar sentimentos quaisquer que sejam, através do isolamento do sentimento atribuído à personagem e concentrando nossa atenção mais no gesto, que é automático, do que na ação, que é consciente. A alta comédia, por definição e distinção das outras artes, apresenta tipos gerais – é a única arte que visa ao geral, ao contrário do drama que apresenta individualidades: este é o limiar ocupado pela alta comédia, sua singularidade, aquilo que a faz arte e ao mesmo tempo vida, já que o seu caráter estético surge exatamente quando “a sociedade e a pessoa, libertas do zelo da conservação, começam a tratar-se como obras de arte” (BERGSON, 2007, p. 15).

Em determinado momento, quando trata do objeto da arte, de modo a situar a alta comédia “nos confins da arte e da vida” (BERGSON, 2007, p. 112), Bergson diz:

seja pintura, escultura, poesia ou música, a arte não tem outro objeto senão o de afastar símbolos úteis do ponto de vista prático, generalidades convencional e socialmente aceitas, enfim tudo que mascara a realidade, para nos pôr face a face com a realidade mesma. (BERGSON, 2007, p. 117)

Sublinhemos: generalidades convencional e socialmente aceitas. O que isso pode nos indicar? Que são exatamente essas generalidades que a alta comédia mostra quando o indivíduo ou o grupo assumem uma rigidez tal que passam a ser inadequadas, constituindo, assim, uma crítica ao *establishment*. É exposto justamente o automatismo, a rigidez e a insociabilidade de indivíduos ou grupos que se apegam ao passado, numa tendência escapista e distanciada de si mesmos, dos outros e do mundo. Se o herói trágico é um dissidente da sociedade conservadora, a personagem cômica é dissidente da liberdade, da criação, à medida que em sua rigidez obstinada se recusa a enfrentar as mudanças do mundo, das pessoas, de si mesma, já que “ficar em contato com as coisas e com os homens, só ver o que existe e só pensar no que tem nexos, tudo isso exige um esforço ininterrupto de tensão intelectual” (BERGSON, 2007, p. 145). Desse modo, ao desvendar a rigidez e apontar para a flexibilidade/possibilidade de criação do homem, e para a questão mesma da vontade<sup>44</sup>, que nos move no sentido de uma ou outra possibilidade, parte do véu espesso que cobre o real se adelga, fazendo com que “a sociedade e a pessoa, libertas do zelo da conservação” (BERGSON, 2007, p. 15), tratem-se como obras de arte.

Bergson se refere ao aspecto estético do riso, sua capacidade de flexibilizar a rigidez mecânica e ato contínuo, diz então que:

---

<sup>44</sup> Já no final de *O Riso*, Bergson caracteriza o relaxamento da atenção, mais como uma distração da vontade que da inteligência (2007, p. 145).

Se traçarmos um círculo em torno das ações e disposições que comprometem a vida individual ou social e que punem a si mesmas através de suas consequências naturais, fica fora desse terreno de emoção e de luta, numa zona neutra em que o homem serve simplesmente de espetáculo ao homem [...] (BERGSON, 2007, p. 15)

A posição aqui é a de espectador, como dado no início de *Matéria e Memória*: um campo de imagens no qual se revelam corpos vivos, em que cada um deles se constitui como um centro a partir do qual se organiza a percepção, aquém do terreno de emoção e de luta, que é a vida. A posição de espectador/testemunho diante do apelo estético do riso implica o que Prado Jr chama de ingenuidade, e Bergson chama de modo virginal de ver do artista. O intermezzo entre os dois sentidos da vida, mais que uma coisa, menos do que uma representação.

Somente dois movimentos ou antes dois sentidos de um único e mesmo movimento: um deles é tal que o movimento tende a se congelar em seu produto, no resultado que o interrompe [conceito/coisa]; o outro sentido é o que retrocede, que reencontra no produto o movimento do qual resulta [discurso/tendência]. (DELEUZE, 2006, p. 35)

O riso, em seu aspecto estético, um apelo do mundo originário através da revelação contida na obra do artista, provoca o olhar curioso do indivíduo para o outro e para a sociedade e da sociedade para o indivíduo, um olhar que guarda lembranças, que perscruta a memória sem o crivo da utilidade e da eficácia, que faz perceber as coisas “por si mesmas e não para si mesmo” (BERGSON, 2007, p. 116).

O que se integra na alta comédia, enfim, é tanto o riso em sua face corretiva, voltada para a superfície social, quanto o riso em sua face criativa, voltada para a profundidade da duração. Qual Janus, o deus romano das mudanças e transições, a alta comédia aponta para o homem flexível, o homem de bom senso.

Para nosso autor é possível identificar o caráter estético da alta comédia precisamente quando deixamos de nos preocupar com a conservação, ou seja, quando deixamos de repetir, quando percebemos que é preciso mudar, pois o mundo é maior do que os limites e determinações impostos. Os limites e determinações possuem uma função organizadora e tendo esta se cumprido, podemos ultrapassá-los. A alta comédia torna possível esse momento de abandono de limites, desvelando o próprio homem como espetáculo, como obra de arte.

Nesse homem, o de bom senso, há unidade do eu que precisa agir no mundo para sobreviver, mas essa ação está impregnada de energia vital, do maravilhamento diante daquilo que o próprio homem é, ser livre e criador.

Servir de espetáculo significa ser alvo de admiração; admiramo-nos conosco e com o outro diante da possibilidade de deslizar com maior facilidade no mundo, tanto a matéria quanto o outro não nos parecem mais tão grandes obstáculos a vencer, é mais fácil seguir em frente. O sentimento de derrota e de desânimo diante da determinação e da morte não são mais fardos tão pesados, passam quase despercebidos. A ambiguidade assentada por estas duas faces se esvai diante de uma novidade sempre posta e de uma resposta sempre outra – pode ser isto ou aquilo, não é possível prever como a novidade vai se apresentar, mas quando se apresentar a ação será de acordo com as possibilidades. Não há uma verdade única ou uma moral definitiva que prescreve rigidamente o certo e o errado, é preciso avaliar naquele momento de acordo com as circunstâncias, é impossível antecipar e ter controle sobre algo desconhecido.

As novas formas de pensar, sentir e agir, características da arte pura, são também características da alta comédia, atingem o eu, o indivíduo, e também o meio social, pois indivíduo e coletividade não são duas instâncias estanques, uma engendra a outra.

Agir para o homem de bom senso não significa mais tão somente agir sobre a matéria, mas agir no mundo com o outro, pois à medida que sou espetáculo, o outro também o é.

A alta comédia revela, assim, a possibilidade de uma vida criativa e ao mesmo tempo em comum com os outros homens, revela a possibilidade de transformação de si, do outro e do mundo, posto que agir com o outro propicia a mudança do mundo com algum esforço, mas com alegria, numa experiência próxima de algum modo da arte pura e também daquela que os místicos anunciam, uma experiência religiosa e moral, que é, portanto, o amor.

O olhar do homem de bom senso é justamente esse que sente em si e no outro a manifestação do infinito, de tal modo que, por saber-se diferente do outro, nem melhor, nem pior, é capaz de abdicar de verdades prontas, respostas certas e abrir-se para criar e para a criação do outro, para amar a si e ao outro, para comungar com alegria a libertação das amarras que nos prendem ao medo diante das incertezas de nossas ações, assim como ao medo diante da morte. O sentido da arte, da moral e da religião se tocam.

Há no filme *Sicilia!*, o seguinte trecho de um diálogo:

“Sou de Leonforte, lá em cima em Val Demone entre Enna e Nicosia, sou proprietário de terras e tenho três filhas bonitas, cada qual mais bonita do que a outra. E tenho um cavalo no qual percorro as minhas terras sentindo-me um rei. Mas não parece que tenho tudo, ser rei quando monto a cavalo. Gostaria de obter outra consciência, de sentir-me diferente, com algo de novo na alma. Daria tudo que possuo, até o cavalo, minhas terras, para sentir-me mais em paz com os homens, como uma pessoa que não tem nada que censurar. Não é que eu tenha algo de que me censurar, nada disso, e não falo no sentido da sacristia. Mas não creio

estar em paz com os homens. Gostaria de ter uma consciência fresca, que me dissesse para cumprir outros deveres, não os de sempre, outros, deveres novos e mais elevados. Para com os homens, porque depois de cumprir os deveres de sempre não há satisfação e ficamos como se tivéssemos feito nada, descontentes conosco, decepcionados. Penso que o homem está maduro para outra coisa, não apenas para não roubar, não matar, e ser um bom cidadão. Penso que está maduro para outra coisa, para outros deveres, novos, O que sentimos, creio, é a falta de outros deveres, de outras coisas a cumprir. Coisas a fazer pela nossa consciência, num novo sentido”<sup>45</sup>.

A fala dessa personagem expressa esse “algo mais” que caracteriza esse homem que é alvo da alta comédia, o homem de bom senso. Bom senso que para Bergson tem como pano de fundo uma força de sentimento, uma “harmonia entre o senso de realidade e a faculdade de se sentir profundamente comovido para o bem”<sup>46</sup> (BERGSON, 1972, p. 371).

A marca mais profunda que Bergson apresenta em relação ao homem de bom senso, e que faz com que destaquemos definitivamente a alta comédia como arte, é que mesmo o bom senso presidindo as relações entre os homens, ou seja, com todos os invólucros inerentes à sua ação na superfície, sua força é o sentir, pois “é a paixão pela justiça que é sua alma”<sup>47</sup>.

Antes de concluir, passemos a uma exposição dos exemplos de maior monta usados por Bergson em *O Riso*, a maioria oriundos do teatro de comédia de Molière, e uma comparação com o teatro de Shakespeare.

### **Cena 3.4 – Shakespeare e Molière: dois tempos, duas concepções de mundo**

Bergson persegue a todo o tempo a fórmula máxima da comicidade – o mecânico sobreposto ao vivo e, nesse sentido, o caráter vaidoso como o essencialmente risível –, ao trazer como exemplos as comédias de Molière e outros autores cômicos, e também quando cita os filósofos que se embrenharam na tarefa de desvendar o riso, apontando as falhas que os mesmos cometeram: partir dos efeitos da comicidade sem atingir o seu modo de fabricação. Bergson cita diversos autores para demonstrar os efeitos da comicidade, vejamos alguns deles.

A distração é um dos primeiros elementos destacados como vertente, mas não como fonte do riso; o distraído é a personagem cujo espírito encontra-se voltado para o passado, de

<sup>45</sup> Trecho de diálogo do filme *Sicilia! Troppo male offendere il mondo*. De Danièle Huillet e Jean-Marie Straub. França, Itália e Suíça, 1999.

<sup>46</sup> “[...] harmonie entre le sens du réel et la faculté de s’émouvoir profondément pour le bien[...]” (BERGSON, 1972, p. 371, tradução nossa).

<sup>47</sup> “[...] c’est la passion de la justice qui en est l’âme” (MÉLANGES, 1972, p. 372, tradução nossa).

tal maneira que não dá a devida atenção ao presente, resultando em tropeços literais ou não. Um dos autores citados é La Bruyère (1645-1696), que usou a distração como receita para os efeitos cômicos, principalmente na personagem Ménalque; cita também Cervantes e a sua mais famosa personagem, Dom Quixote, que vive uma distração sistemática ao ser tomado pelo imaginário dos romances de amor e cavalaria, ao qual transforma em ideia fixa, tropeçando constantemente na realidade. Mas se Dom Quixote é o distraído ou sonhador cândido do qual rimos, existem também as personagens cujos vícios podem se tornar cômicos, como Harpagon, da peça *O avaro*, de Molière. Distrações, portanto, que são efeitos de automatismo e rigidez cada vez mais profundos, a ponto de atingir o caráter. Sem apelar para qualquer exemplo autoral, Bergson aponta a questão da deformidade e da feiúra, ambas também como possíveis efeitos cômicos quando trazem à tona “uma distração fundamental da pessoa, como se a alma se tivesse deixado fascinar, hipnotizar, pela materialidade de uma ação simples” (BERGSON, 2007, p. 19); assim como a caricatura, a deformidade e a feiúra são efeitos e não causas da comicidade. A visão de movimentos mecânicos e vida inseridos um no outro, quer seja em pessoas quer seja em situações, leva o autor à questão do traje-fantasia ou mascarada social. A roupa ou a moda é tratada sem estranhamento porque estamos habituados, mas toda roupa é um envoltório inerte que “imita” a flexibilidade do corpo vivo e, caso haja uma ruptura deste hábito, como por exemplo uma pessoa que se vista totalmente fora da moda, o lado risível aparece. Explica-se neste caso muitas vezes o riso pela simples surpresa, contraste, ou ainda pela quebra de continuidade (do habitual), quando de fato trata-se do arremedo mecânico da vida, que o autor exemplifica mais adiante com um trecho de *Tartarin sur les Alpes*, de Alphonse Daudet, no qual a personagem Bompard “leva Tartarin [...] a acreditar na ideia de que a Suíça é movida por maquinismos, como os porões da Ópera, explorada por uma companhia que ali mantém cascatas, geleiras e falsas fendas”<sup>48</sup> (BERGSON, 2007, p. 23), num exemplo de natureza arremedada. Outro exemplo de mecanismo, desta vez como regulamentação que substitui as leis da natureza, é a resposta de Sganarelle a Géronte, personagens de Molière em *O corno imaginário*, quando este diz que o coração fica do lado esquerdo e o fígado do lado direito: “Sim, antigamente era assim, mas nós mudamos tudo isso, e agora praticamos a medicina segundo um método totalmente novo” (BERGSON, 2007, p. 35).

Estes e outros exemplos recaem sobre o teatro de Molière e de seus contemporâneos

---

<sup>48</sup> Essa cena de um maquinismo por trás do movimento da vida é explorada também contemporaneamente por Douglas Adams, autor britânico, no livro *O guia do mochileiro das galáxias*, uma comédia, que também virou um filme, com a exceção de que quem controla a maquinaria é um deus engenheiro.

franceses, alguns ingleses, sendo Shakespeare citado apenas no caso das tragédias. Essa escolha, a princípio, parece sem importância, mas não podemos passar ao largo do objetivo de Bergson, que é estabelecer e depurar a fórmula que produz a comicidade, ao mesmo tempo demonstrando que até então nenhum outro filósofo a havia alcançado. A fórmula é flexível, seus efeitos são múltiplos, e o autor toma as encruzilhadas possíveis para demonstrar esses efeitos.

Shakespeare e Molière viveram e produziram em condições diferentes e a importância de se levá-las em conta é a de, além de podermos acompanhar os fluxos e contrafluxos do valor da comicidade no tempo – pois a comicidade não paira acima da história, a cultura recai na singularidade dos sujeitos concretos –, podermos também cotejar o nível de complexidade atingido por cada um dos autores. Se, por um lado, a arte pura emana de uma alma em contato ou em comunicação imediata com a duração – com as coisas e conosco, pois tudo a duração atravessa –, e que se mostra, portanto, mais desapegada ou distraída em relação à vida social, por outro, essa mesma alma não está completamente alienada da vida, dos entrelaçamentos inerentes à superfície social, pois isso seria impossível. O autor dramático busca em si mesmo elementos para compor sua obra, mas busca exprimir também os estados d’alma oriundos do seu contato com os outros homens. Sendo assim, é relevante o tecido social no qual está inserido, principalmente em se tratando do autor cômico, ou seja, o emaranhado do tecido social não é sem efeito. Bergson chama a atenção inclusive para o fato da impossibilidade de isolamento:

mas nenhum de nós poderia isolar-se dela [da sociedade] de modo absoluto. Ninguém pretenderia isso, porque sentiria bem que a maior parte de sua força provém dela, e que deve às exigências incessantemente renovadas da vida social essa tensão ininterrupta de sua energia, essa continuidade de sentido no esforço, que garante à sua atividade o mais alto rendimento. Mas ninguém poderia fazer isso, mesmo que o quisesse, porque sua memória e sua imaginação vivem do que a sociedade introduziu nelas, porque a alma da sociedade é imanente à língua que a pessoa fala, e que, mesmo não havendo ninguém, mesmo que apenas pense, ainda assim falará consigo mesma”. (BERGSON, 1978, p. 13)

Shakespeare e Molière estão próximos um do outro geograficamente e cronologicamente: Shakespeare (1564-1616) na Inglaterra e Molière (1622-1673) na França, Shakespeare morre aos 52 anos, Molière nasce seis anos mais tarde; ambos situados no início da Idade Moderna. Numa visão retrospectiva podemos dizer que a passagem da Idade Média para a Moderna, como sói acontecer nas transições profundas, foi de descompasso, crise. Na leitura de Bergson, “a partir dos séculos XV ou XVI é que os homens parecem aspirar a uma ampliação da vida material. Durante toda a Idade Média predominara um ideal de ascetismo”

(BERGSON, 1978, p. 247). É, de fato, durante esse período que se dá a transição do feudalismo para o capitalismo, período das grandes navegações, de descobertas científicas, da Reforma e da Contra-Reforma, do mecenato, do humanismo etc. E, uma vez que é nas crenças, nas práticas e nas instituições que podemos divisar as aquisições de uma sociedade, transmitidas de geração em geração por hábitos considerados naturais ou apropriados pelo grupo, por crenças – religiosas ou não – que balizam nosso pensamento e julgamento, são nessas relações justamente que ficará mais visível a crise. O arcabouço simbólico que conferia sentido às experiências individuais e coletivas exige, diante das contradições que emergem, uma ressignificação. Quando o que segue funcionando é um mecanismo de reprodução de hábitos, sem que possamos compreender e estear o seu sentido, sem que possamos nos orientar para o futuro, entramos em colapso. Segundo Ghirardi, nos momentos de crise emergem as antigas contradições, antes mitigadas pelo fechamento inerente à dinâmica de conservação, e ao mesmo tempo as que vão se estabelecendo no processo de ruptura/abertura: “Essa transição, entretanto, não é absoluta nem homogênea, uma vez que ela manifesta justamente a ruptura e recomposição simultâneas de um sistema de convergências e antinomias que coexistem, colidem e competem entre si” (GHIRARDI; 2011, p. 33). Esta citação faz eco à fala de Bergson em relação à sociedade fechada e à sociedade aberta:

A natureza, criando a espécie humana, no transcurso da evolução quis que ela fosse sociável, ...; mas dado que havia inteligência na sociedade humana, a manutenção da vida social deveria estar confiada a um mecanismo semi-inteligente: inteligente, naquilo em que cada peça podia ser remodelada pela inteligência humana, instintiva, entretanto naquilo que o homem não podia, sem deixar de ser homem, rejeitar o conjunto das peças e não mais aceitar um mecanismo conservador. (BERGSON, 1978, p. 46)

Da sociedade fechada à sociedade aberta, da comunidade à humanidade, jamais se passará pela via da ampliação. Elas não são de mesma essência. A sociedade aberta é aquela que abrangesse em princípio a humanidade inteira. Sonhada, vez por outra, por almas de escol, ela realiza, cada vez, algo dela mesma nas criações, cada uma das quais, por uma transformação mais ou menos profunda do homem, permite superar dificuldades até então insuperáveis. Mas, após cada uma, também se fecha o círculo momentaneamente aberto. Parte do novo insinuou-se no molde antigo; a aspiração individual tornou-se pressão social; a obrigação atinge o todo. Mas esses progressos se farão na mesma direção? Estará claro que a direção é a mesma, desde que se concordou em afirmar que se trata de progressos. Cada um deles se definirá de fato então por um passo à frente. Mas isso não passa de metáfora, e se houvesse realmente uma direção preexistente ao longo da qual nos contentássemos em avançar, as renovações morais seriam previsíveis; não haveria necessidade absolutamente alguma de um esforço criador para cada uma delas. [...] as transformações eram qualitativas e não quantitativas; desafiavam qualquer previsão. [...] Todos queriam abrir o que estava fechado; o grupo, que desde a precedente abertura se dobrava sobre si mesmo, era sempre reconduzido à humanidade. (BERGSON, 1978, p. 222)

O que podemos melhor observar num momento de ruptura é o próprio movimento da sociedade, da vida, o dinamismo no qual convivem o velho e o novo. O apaziguamento social da sociedade fechada e suas certezas, a conservação, não nos deixa perceber o equilíbrio instável no qual vivemos, vivemos na superfície de aparências e vemos nisso um sentido. Com a crise a convivência se torna mais instável e começa a se constituir uma nova identidade social e um não sentido sob o ponto de vista da superfície, há uma lacuna entre como se pensa a experiência, o mundo, e a maneira como se vive. Assim, na passagem da Idade Média para a Modernidade, as formas de pensar o mundo, nas suas várias dimensões religiosa, política, privada e individual, ainda estão assentadas nas crenças medievais, enquanto as formas de agir organizam-se numa outra lógica, uma nova configuração. O que significa dizer que apesar do aspecto positivo do Renascimento no comércio, na ciência e nas artes, há também o aspecto negativo que é o não sentido, ou a perda de sentido. Ainda segundo Ghirardi, nessa época de não sentido

para sobreviver, para trilhar o caminho estreito entre os perigos gêmeos da loucura e da melancolia, é preciso ser capaz de ver para além ou através das convenções. Se é impossível livrar-se, de um golpe, do antigo arcabouço simbólico, é possível, não obstante, percebê-lo como necessariamente falso e manejá-lo nessa dupla dimensão. (GHIRARDI, 2011, p. 34)

Desse modo, o homem voltado para o passado “e no qual as lembranças emergem à luz da consciência sem proveito para a situação atual” (BERGSON, 2006, p. 179), não está bem adaptado, assim como aquele que vive no presente puro e responde imediatamente às excitações – homem sonhador e homem impulsivo que, como vimos em *Matéria e Memória*, correm o perigo da loucura ou da melancolia. Ver para além ou através das convenções, livrar-se do antigo, e manejar a situação, implica “a favorável disposição de uma memória bastante dócil para seguir com precisão os contornos da situação presente, mas bastante enérgica para resistir a qualquer outro apelo. O bom senso, ou senso prático, não é na verdade outra coisa” (BERGSON, 2006, p. 179).

Com efeito, na conferência *O sonho* (1901), Bergson defende que o equilíbrio da consciência é proporcional ao maior tensionamento em direção à ação, e mais titubeante quando em direção ao sonho, assumindo vários graus de atenção e adaptação à realidade entre os dois planos – o da ação e o do sonho. São estes graus que nos permitem situar o risível e o patológico entre os dois planos e, na mesma esteira, aproximar, por exemplo, a risível distração que leva ao *déjà vu*, já que ambos são considerados simples ausências, distrações superficiais. Assim, como se trata, na rigidez que provoca o riso, da sociedade não

intervir com uma “repressão material, pois ela não está sendo materialmente afetada” (BERGSON, 2007, p. 15), reagindo ao desequilíbrio apenas com uma ameaça ou gesto, o *dèjà vu*, ou falso reconhecimento – ilusão ou sentimento de já ter vivido aquele momento presente – é tido como pertencente a uma certa normalidade. A impressão do falso reconhecimento é brusca, breve e acompanhada de certo estranhamento, além do que a lembrança ilusória não tem relação com um ponto determinado do passado, mas é relativa ao passado em geral, “não corresponde a nenhuma experiência anterior” (BERGSON, 2009, p. 140). E sendo “um distúrbio sempre passageiro e sem gravidade” (BERGSON, 2009, p. 113), acontecendo de maneira fortuita, difere dos estados mórbidos que podem ser experimentados por longos períodos, como o citado por Bergson, no qual o sujeito por um período de três anos imagina viver novamente toda a sua vida, relacionando a datas precisas as experiências alucinatórias; neste caso há franca patologia, conforme os casos de Forel, Arnaud, Pick e Kraepelin, citados por Bergson. Além das diferenças sintomáticas, qual seria então a diferença fundamental entre os dois níveis do fenômeno do *dèjà vu* constatada por Bergson?

Segundo nosso autor, a atenção distraída, da qual se trata no falso reconhecimento, possui dois âmbitos, o da atenção individual e o da atenção da espécie, ao que podemos referenciar a refração do eu – superficial e profundo. Quando o falso reconhecimento se dá no nível do eu superficial estamos diante de uma leve diminuição da atenção individual, e, por outro lado, quando se dá no nível do eu profundo estamos diante de um enfraquecimento da atenção específica. Nas palavras do autor, na conferência *A lembrança do presente e o falso reconhecimento*, de 1908, “enquanto uma leve diminuição da atenção individual é apenas distração normal, todo enfraquecimento da atenção específica traduz-se por fatos patológicos ou anormais” (BERGSON, 2009, p. 145). Assim como no *castigat ridendo mores*, trata-se de certa “normalidade” e diz respeito à superfície, o mesmo se dá em relação à diminuição da atenção individual, de caráter agudo. Ao contrário, a loucura perdura, é profunda, não nos faz rir, mas afeta-nos por tocar o lado trágico da vida. Desse modo, os momentos de crise repercutem de diferentes formas nos indivíduos, de acordo com as diferentes formas de desadaptação à sociedade, mais superficiais e menos graves como na rigidez cômica, ou mais profundas e mais graves como na melancolia e nos diversos tipos de loucura. O que Bergson assim coloca, em *O Problema da Personalidade*, Oitava Conferência:

Os dois aspectos essenciais da personalidade humana são: primeiramente, a Memória, que abarca toda a extensão do passado inconsciente, de maneira a qualquer momento tornar consciente a parte que possa ser utilizada; e, em segundo

lugar, a Vontade, que tende continuamente em direção ao futuro. Mas é somente por um esforço que a humanidade em geral foi capaz de adquirir estas duas funções e que o indivíduo as pode exercer. Nós não percebemos este esforço porque ele é constante, mas ele não deixa de ser uma tensão. Ser um ser humano é em si mesmo uma tensão.

É de fato uma tensão que alguns não podem suportar. De onde as desordens da personalidade. Estas podem ser divididas em dois grupos, conforme digam respeito a um ou a outro dos dois aspectos essenciais da pessoa: Memória ou Vontade. (BERGSON, 2017, 263)

Segundo Riquier, havendo duas formas, ou dois níveis de desatenção à vida, haverá duas respostas proporcionais: “se o contrário da atenção individual é a distração e o sonho, sua resposta social adaptada é o riso”, e “se o contrário da atenção específica é a alienação mental, sua resposta é, como veremos, a moral e a religião” (RIQUIER, 2009, p. 416)<sup>49</sup>.

Desse modo, se o meio social não é necessariamente uma causa das desordens de personalidade, poderá despertá-las com o aumento da tensão exterior inerente a um momento de crise, como por exemplo uma guerra ou uma epidemia. Pois, se nestes momentos uma pessoa que não possui nenhuma desordem se vê sem perspectivas, aquela com desordem rompe com o equilíbrio superficial em que possa estar.

Sob esta perspectiva podemos abordar a crise no início do que se intitula modernidade. A lacuna entre aparência e realidade, entre superfície e profundidade, atinge de maneira fulcral a passagem da Idade Média para a Modernidade: o que era descompasso se torna incompatibilidade, as formas estabelecidas não fazem mais sentido, pois a vida material está sendo tecida com base em novos valores, novas formas de ver e fazer mundo. Viver entre dois sistemas de valores incompatíveis causa sofrimento, produz incerteza, coloca em xeque a obediência enraizada no passado medievo, agora mais movediço. Experimenta-se a angústia de um arcabouço simbólico incapaz de expressar o modo como damos sentido ao mundo – um momento de indeterminação no qual podemos escolher a morte (real ou simbólica) ou a liberdade criadora. Não é sem relevância, portanto, que várias personagens de Shakespeare decidam pelo suicídio, o que reverbera instantaneamente nas platéias angustiadas pelo sem-sentido da época. A esse respeito Ghirardi assinala que

a palavra ‘suicide’ é registrada no léxico inglês pela primeira vez em 1643, época da publicação de dois estudos que defendiam a ‘doença inglesa’ (conforme, significativamente, se chamava o suicídio na Europa continental), como alternativa legítima ao insuportável sofrimento da existência: *Life’s preservative against self-killing* (1637) de John Sym e *Biathanatos*, de John Done (1647). (GHIRARDI, 2011, p. 28)

<sup>49</sup> Le Temps de la Metháphysique: Temps et Personne; p. 416.

Para nosso autor, a produção desse sofrimento, da angústia, é dada pela inteligência e sua natureza espacializadora que estabiliza, fixa e descontinua a duração, para que possamos agir e nos socializar. É possível rearranjar as ideias elementares que já possuíamos e constituir uma nova ordem diante de novas ideias, mas esse rearranjo não é possível, entretanto, diante das ideias radicalmente novas e simples. Diante da novidade radical evidentemente não podemos contar com um repertório de lembranças que nos ajude a compreender o presente e a prever o futuro, não possuímos elementos para tanto. Desse modo há aumento de tensão, pois não há repertório para funcionamento automático. O novo apresenta-se neste momento como obscuro, incompreensível, produzindo a ilusão de desordem e do Nada, que é a própria experiência da angústia. Pois, para Bergson, como bem observa Prado Jr., “a experiência da angústia aparece como uma regressão à pura subjetividade e como perda de contato com o real” (PRADO JÚNIOR, 1988, p. 37). E essa experiência na qual a inteligência nos lança e com a qual nos acena com o fantasma do Nada, do vazio, devida à alienação do Eu “em relação à sua natureza temporal”, segundo Rita Paiva, não se dá apenas na exterioridade, “mas, sobretudo, no âmbito da própria interioridade” (PAIVA, 2005, p. 330). Para a autora, na distração diante da passagem do tempo e da irrupção do novo

o intelecto, perante o contraste entre o que existe e o que existiu, experiencia o sentimento de nostalgia de um estado outro ao qual desejaria retornar. A apreensão do passado aí configurada é aquela que se dá por saltos, resultando na cristalização de um intervalo da duração interna e na negligência da continuidade e da transição. (PAIVA, 2005, p. 331)

O artista por sua vez, cujo fazer está descolado do universo prático, ou não remete à utilidade ou à necessidade, que difere dos outros homens por viver em maior consonância com a duração, um viver intuitivo – “que ‘compreende’ o real no vir-a-ser como expansão interna” (LEOPOLDO E SILVA, 1994, p. 348), é capaz de tolerar certa ambivalência e desilusão, distinguindo as coisas reais de sua própria fantasia e produzir novos sentidos. Nos dois casos, no sentimento de vazio/angústia e na criação do artista, a imaginação é o motor. No entanto, no caso de atentarmos para essas duas possibilidades da condição humana – o sentimento de vazio, sucumbência à ilusão do nada, e o esforço de produção de novos sentidos –, a imaginação se apresenta em sua ambivalência plena: há um mau uso da imaginação no processo de angústia, enquanto no processo criativo há um bom uso da imaginação, que ocorre “quando esta se corrige a si mesma através do movimento da consciência entre as diversas imagens” (PRADO JÚNIOR, 1988, p. 51-52). Em relação ao

mau uso, recordemos que Bergson aponta a situação de solidão/isolamento, entendida como árdua para aquele que não possui recursos internos. De fato, a desilusão de um mundo em processo de esfacelamento/mudança exige do indivíduo o solo seguro de sua interioridade profunda; só assim ele será capaz de imaginativamente reconstruir/criar uma nova realidade e percebê-la como não aniquilante, e até fazer uso das próprias desilusões como enriquecimento dos momentos vividos, ou seja, recobertos por uma nova qualidade afetiva.

Esse é o cenário no qual atuam Shakespeare e outros dramaturgos; encena-se no palco o velho e o novo, passado e presente, discursos religiosos e obscenos, conjecturas políticas rebuscadas e jogos de palavras rudes – o burlesco e o grotesco –, sem que o público encare estes antagonismos como absurdos; com a sensível diferença de que, no caso do refinamento shakespeariano, o espelhamento se dá de maneira fractal, como indica Bloom: “um espelho dentro de um espelho, e ambos são espelhos com muitas vozes. [...] O que quer dizer que a caracterização shakespeariana é no fim das contas tão variada que não podemos chamar ‘verdadeiro’ nenhum de seus modelos”<sup>50</sup>. Sendo que, nesse caso, não “verdadeiro” não significa falso, mas criação, pois a personagem shakespeariana revela uma interioridade dinâmica que compreende positividade e negatividade. Trata-se, segundo a análise de Bloom, da genialidade de Shakespeare de pensar o artista não apenas como uma testemunha de seu tempo, mas também como aquele que instaura o seu tempo/mundo. De fato, tomá-lo apenas como elemento passivo reflete um reducionismo, uma ideia rasa que não leva em conta o humano como expressão da liberdade criadora. Essa visão de Bloom certamente encontra-se embasada no dizer do próprio Bergson e também no de Freud, qual seja, de que o escritor, ou romancista, antecipa de alguma maneira aquilo em que a filosofia e a psicanálise vão mirar e teorizar posteriormente: os estados d’alma, o fluxo da vida interior. Em Bergson, “O romancista e o moralista não haviam ido, nessa direção, mais longe do que o filósofo?” (BERGSON, 2006, p. 22); em Freud, “a descrição da mente humana é, na realidade, seu campo mais legítimo; desde tempos imemoriais ele [o escritor] tem sido um precursor da ciência e, portanto, da psicologia científica” (FREUD, 1976, p. 50). Freud vai além, no mesmo texto *Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen*, dizendo que em relação ao delírio existe uma lacuna não explicada pela ciência que foi preenchida por Jensen. E do mesmo modo que Bergson, argumenta que o processo de criação do autor diverge do seu, que se trata

---

<sup>50</sup> “Un espejo dentro de un espejo, y ambos son espejos con muchas voces. [...] Lo cual quiere decir que la caracterización shakespeariana es a fin de cuentas tan variada que no podemos llamar ‘verdadero’ a ningún modelo suyo”. BLOOM, Harold, *Shakespeare - La invención de lo humano*; traducción Tomás Segovia. Bogotá: Ed. Norma, 2008, p. 42-43, tradução nossa.

de observação consciente de processos anormais em outras pessoas, enquanto o do dramaturgo é voltado para si próprio, experimentando a partir de si mesmo o que as personagens vivem.

Feitas essas considerações, passemos às especificidades dos dois autores. Começemos por Shakespeare, focando algumas de suas comédias, considerando que a fórmula geral da comicidade – o mecânico sobreposto ao vivo – é certamente comum tanto às suas comédias quanto às de Molière.

Ao discutir em *O Riso* sobre a simplificação do caráter dada pela inserção numa moldura pronta desde a exterioridade, Bergson trata a personagem cômica como aquela que se funde à característica risível, de tal maneira que tanto torna-se uma pessoa invisível para o outro quanto para si mesma, ou seja, age de maneira inconsciente. E atribui justamente a essa simplificação o fato de muitas comédias terem como título um substantivo comum, como nas comédias de Molière – de que são exemplos: *O Avarento* e *As sabichonas* –, o que não ocorre entretanto de maneira tão estereotipada ou simplificada nas comédias de Shakespeare. Com efeito, estas apresentam títulos como: *Sonhos de uma noite de verão*, *Muito barulho por nada* e *Como gostais*; títulos que colocam em relevo os cenários nos quais se desenrolam enredos, num jogo complexo entre o espaço, o tempo cronológico e o tempo psicológico das personagens. Estratégia usada para flexibilizar o desenvolvimento das personagens, sobretudo as dominantes, fazendo com que excedam a moldura pronta e ganhem vida própria, tanto em relação à situação encenada quanto ao engendramento de si mesmas. Não se trata de o autor simplesmente esboçar as personagens consoante as forças sociais, políticas e econômicas da época, mas, segundo Bloom, também de designar novos modos de consciência, visto que, antes

de Shakespeare, a personagem literária muda pouco; representam-se as mulheres e os homens envelhecendo e morrendo, mas não mudando porque sua relação consigo mesmo havia mudado, mas havia mudado com os deuses ou Deus. Em Shakespeare, as personagens se desenvolvem, mais do que se exibem, e se desenvolvem porque se concebem de novo a si mesmas. Às vezes isto sucede porque se escutam falar, a si mesmos ou mutuamente. (BLOOM, 2008, p. 21)

Podemos assim aludir, entre as várias personagens cômicas de Shakespeare, a Sir John Falstaff, que surge em várias peças, sendo apenas uma delas de fato uma comédia – *As Alegres Comadres de Windsor*; o que é sintomático, pois se há em Shakespeare o riso recreativo, de certa forma ingênuo, há também o riso profundo da tragédia e do drama. Falstaff é uma das personagens dominantes de Shakespeare, arquétipo do bobo da corte,

apesar de portar o título de “Sir” (cavaleiro que servia à nobreza): um herói cômico, que diz o que ninguém mais ousa dizer, que faz rir e ao mesmo tempo ri de si mesmo. Ele manifesta uma personalidade puramente humana, pois mesmo desejoso de viver plenamente, sem as amarras instituídas pela corte, preza os comportamentos condenados moralmente (a bebida, as mulheres, o engodo), ou vive em termos de inversão de valores, e ainda assim demonstra seu amor e amizade pelo príncipe Hal. Enfrenta com ironia o drama da guerra, da morte, da falsa honra e do desprezo, nos apresentando a dupla face da condição humana. Segundo Harold Bloom, ao citar o crítico Samuel Johnson, “Johnson sabe que Shakespeare não é a vida, que Falstaff e Hamlet são maiores que a vida, mas sabe também que Falstaff e Hamlet alteraram a vida. Shakespeare imita com justiça a natureza humana essencial, que é um fenômeno universal, não social” (BLOOM, 2008, p. 29). O universo shakespeariano não é maniqueísta, não se resume a uma luta do bem contra o mal encarnados em diferentes personagens – “mocinho” e “bandido”, herói e vilão. Cada um deles carrega em si o bem e o mal, o conflito, quer na vida da corte quer na taverna, ambiência de Falstaff.

Em *Sonho de uma noite de verão*, considerada uma das comédias puras por Harold Bloom, assim como *Noite de Reis* e *Como Gostais*, visto que nelas os elementos trágicos não estão marcadamente presentes, e que, segundo seu enfoque, tem como personagens centrais Bottom e Puck, geralmente tomados como secundários por outros críticos, Shakespeare entretece quatro mundos diferentes. Vejamos:

- O mundo mítico de Teseu (aquele que derrota o Minotauro) e Hipólita (rainha das Amazonas) – Teseu, duque de Atenas, vai se casar com Hipólita no primeiro período de lua nova e chama seu Mestre de Cerimônias, Filóstrato, para que anime a juventude a tomar parte na quinzena de festas que se seguirá às bodas.
- O mundo dos amantes Hérnia, Helena, Lisandro e Demétrio – Egeu apela ao duque, quer obrigar sua filha Hérnia a casar-se com Demétrio, ou então aceitar a morte ou o convento. Hérnia ama Lisandro e, desesperada, resolve fugir na noite seguinte rumo à floresta para se casar com o amado. Cometem, ela e Lisandro, entretanto, o erro de contar o plano a Helena, amiga de Hérnia que, amando Demétrio e não sendo correspondida, conta a ele.
- Os artesãos – Bottom e seus amigos, um simples grupo de artesãos, resolvem tomar parte nos festejos, encenando uma versão de Píramo e Tisbe, cujo ensaio será na floresta.
- O fantástico – Titânia, Oberon, Puck e outros elementais. O bosque onde vão se encontrar os amantes (e os artesãos para o ensaio), está povoado de fadas que vieram da Índia para abençoar o casamento do duque. No momento, Oberon, o rei das fadas, está em conflito com

Titânia, a rainha das fadas, pois ambos querem em seu séquito um órfão. Para punir a rainha que está com o menino, Oberon manda Puck apanhar uma flor, cujo sumo espremido nas pálpebras de pessoas adormecidas fará com que elas se apaixonem pelo primeiro ser que vejam – ele espera que Titânia se apaixone por algum monstro. Enquanto espera por Puck, Oberon se coloca a par da situação dos quatro mortais e decide fazer com que Demétrio se apaixone por Helena, ordena então a Puck que o faça com a mesma poção, mas Puck confunde tudo e faz com que Lisandro se apaixone por Helena. Demétrio, também apaixonado por Helena, e Lisandro se colocam como rivais e instala-se uma grande confusão. Puck, além disso, persegue os artesãos e transforma a cabeça de Bottom em cabeça de burro, assustando seus companheiros, que fogem. Oberon ordena a Puck que desfaça parte da magia, sem alterar, contudo, o estado apaixonado de Demétrio por Helena. Titânia acorda e fica apaixonada por Bottom, chama as fadas para que sirvam sua nova paixão e adormece em seus braços. De posse do menino órfão, Oberon desfaz o encantamento que repousa sobre Titânia, e em seguida os dois fazem as pazes. Ao amanhecer o duque Teseu, juntamente com Hipólita e numerosa comitiva, vai caçar no bosque, encontra a situação resolvida e convida os casais apaixonados – Hérmia e Lisandro; Helena e Demétrio – a se casarem todos no mesmo dia. A história de Píramo e Tisbe é representada, e o ato termina com uma dança. Os recém-casados se retiram e Puck apresenta as suas desculpas e pede os aplausos da platéia.

Temos então o plano mítico da antiguidade clássica (que oferece modelos para a conduta humana, outorgando significação e valor à existência), o plano do amor (que remete à deusa do amor Afrodite, aquela que infunde o desejo, e confere à sexualidade um sentido misterioso e transcendente), o plano do fantástico (representado, neste caso, pelos elfos e fadas, de origem céltica e nórdica, que, segundo Eliade (2010), surge na Idade do Ferro, na qual o homem enfrenta a presença do sagrado ao explorar os níveis geológicos da vida), e o plano mais material, terreno, a vida em sociedade. O valor da vida, a sexualidade, o sagrado e a moral do homem comum se encontram e se confundem no espaço da floresta à noite – um lugar dionisíaco por assim dizer, sem os limites ordenados – em contraponto aos da cidade, sem a luz do dia necessária para que se percebam os limites – o cenário e as pessoas conhecidas perderam os contornos, modificaram-se com a poção mágica dos seres fantásticos. Os amantes fogem para o mundo dos sonhos desafiando as leis da cidade, é preciso isolar-se da gravidade das cerimônias e regras, da rigidez das leis, para que a lógica da imaginação faça valer suas verdades. Às leis da cidade, que dizem respeito à funcionalidade do coletivo, se contrapõem a relevância da vontade individual e a

legitimidade de suas escolhas. E é para a floresta, mundo dos sonhos, do caos da noite, que se deslocam as figuras do mítico, do amor, e do material; e se os amantes se confundem e se perdem na trama de seus desejos, é a partir daí que ressignificam os acontecimentos e podem dar um novo rumo às suas histórias. É para a floresta que o duque Teseu, Hipólita e o séquito vão para caçar ao amanhecer e encontram os jovens, o limiar entre sonho e vigília, que ainda guarda certa magia, é ali que Teseu retrocede e concorda com o casamento de Hérnia e Lisandro. No entanto, todos têm de retornar depois do sonho, retomar a vida depois do contato com o que temos de mais profundo, o caos alucinante no qual não podemos permanecer. Os amantes e Bottom acordam, abrem os olhos para o mundo, mas não seguirão do mesmo modo – seus olhares foram perturbados pelo contato com o caos.

Fica fora de cena, desse modo, o sentido religioso característico da Idade Média e ressurgem os elementos pagãos tão fortemente combatidos pela Igreja, embora possuam como horizonte a ordenação e o regramento da cidade na figura da cerimônia de casamento e da obediência à figura de mando, figura do duque que, por fim, assentiu aos desejos individuais dos amantes. Não há como, nesse caso, não acusar uma ressonância em direção à filosofia de Nietzsche no que diz respeito à criação como pertencente ao âmbito da atividade humana – o caráter subversivo do desejo individual – e não mais ao âmbito do divino no sentido teológico judaico-cristão, e o ser/fazer humano como o encontro de Dioniso e Apolo<sup>51</sup>, duas forças: uma a ávida impulsão para a vida, outra a batalha pela vida, com suas premonições de derrota. Assim como em relação à filosofia de Bergson, para quem, segundo Worms, nossa consciência é “tomada ‘entre dois inconscientes’, [um, o passado puro que constitui o espírito, e o outro, a materialidade, dimensão por excelência do esquecimento], entre os quais ela circula e vive à sua maneira, assegurando também nossa unidade” (WORMS, 2010, p. 171), o que evoca os dois sentidos da vida – matéria e memória:

Dois acessos a si pela memória são possíveis: um onde eu espacializo as lembranças puras sem preocupação de agir, por puro prazer, para contemplá-las e vê-las desfilar no sonho ou na fantasia, o outro, ao contrário, onde eu o faço para agir, onde, quanto mais minha ação é individual e livre, onde, enfim, eu não vejo mais meu passado, mas o inscrevo no real. No sonho, vejo minha vida individual sem agir, no ato livre eu ajo sem me contemplar, mas nos dois casos eu tenho acesso, por um ato específico, a essa memória que, longe de opor-se simplesmente à memória do corpo, pode recobri-la e suplantá-la, em significação e valor, no sonho como na liberdade. (WORMS, 2010, p. 177-178)

<sup>51</sup> Deleuze adverte que, em Nietzsche, Dioniso assume quatro diferentes aspectos: “1º em relação com Apolo [em O Nascimento da Tragédia]; 2º em oposição com Sócrates [ele faz da vida qualquer coisa que deve ser julgada, medida, limitada, e do pensamento, uma medida, um limite, que exerce em nome de valores superiores]; 3º em contradição com Cristo [o amor cristão valoriza apenas os aspectos doentes e desolados da vida]; 4º em complementaridade com Ariana [ânima/alma]” (DELEUZE, 2014, p. 42).

É assim que já o próprio título da comédia shakespeariana – *Sonho de uma noite de verão* – convoca esses “*dois inconscientes*”, problemáticos em si mesmos, se tomados como pontos de enrijecimento, e, portanto, passíveis de riso ou de deterioração a níveis patológicos, ao mesmo tempo em que oferece o sonho como elemento que permite ressignificação de nosso agir, nosso movimento/circulação entre os dois polos, libertando-nos do destino restrito da repetição e assegurando nossa unidade. O movimento/circulação exprime a ideia de um passado não fixo, livre da cadeia causal inerente ao pensamento espacializador, capaz, portanto, de modificação, ou ressignificação, como demonstrado por Bergson em *Matéria e Memória*.

Já no corpo da peça, essa dualidade é sustentada nas figuras de Bottom e Puck. Eles contrastam entre si: Bottom, um homem que sonha, “palhaço sábio, embora negue com um sorriso sua palpável sabedoria, como se sua inocente vaidade não alcançasse tal pretensão”<sup>52</sup>; Puck, um ser fantástico, também conhecido como Robin Goodfellow, nome popular do diabo, “figura ambivalente, um revoltado no melhor dos casos, embora a obra (e Oberon) o confine ao inócuo, e de fato tirem bondade de suas palhaçadas”<sup>53</sup>. A condição de Bottom em relação a Puck é de sujeição, vulnerabilidade e incapacidade diante de seus rompantes, assim como no mais das vezes estamos diante de nosso próprio inconsciente, ou diante dos deslimites do plano dos sonhos. Podemos, de fato, rir do outro ou ser alvo do riso – sendo a polarização ou dualidade nesse caso externa –, assim como podemos abrigar as duas figuras internamente e, sendo assim, rir de nós mesmos, o que implica certa consciência de nossa rigidez, o que, possivelmente, promove uma flexibilização. Assim, se a arte dramática busca revelar “uma parte oculta de nós mesmos, o que se poderia chamar de elemento trágico de nossa personalidade”, busca também revelar tanto os elementos risíveis de nossa personalidade “quanto as contradições da sociedade consigo mesma” (BERGSON, 2007, p. 120), isto é, a dimensão material de nossa existência.

Bottom aparece ainda, apesar de sua ingenuidade/vulnerabilidade, como alguém que de algum modo se transforma, e se conscientiza diante da experiência vivida na floresta, como aponta Ghirardi:

BOTTOM (despertando): Tive uma visão extraordinária. Tive um sonho, que não há entendimento humano capaz de dizer que sonho foi. Não passará de um grande asno quem quiser explicar esse sonho. Parece-me que eu era... Não há quem seja

<sup>52</sup> “Es un payaso sabio, aunque niega con una sonrisa su palpable sabiduría, como si su inocente vanidad no llegara a semejante pretensión” (BLOOM, 2008, p.200, tradução nossa).

<sup>53</sup> “Es una figura ambivalente, un revoltoso en el mejor de los casos, aunque la obra (y Oberón) lo confinan a lo inocuo, y de hecho sacan benignidad de sus bufonadas” (BLOOM, 2008, p. 201, tradução nossa).

capaz de dizer o que eu era. Parece-me que eu era... e parece-me que eu tinha... Só um bufão maltrapilho seria capaz de tentar explicar o que me pareceu que eu era. Não há olho de homem que tenha visto, nem orelha de homem que tenha ouvido, nem mãos de homem que tenham gostado, nem língua que haja concebido, nem coração que haja relatado o que foi meu sonho. Vou pedir a Peter Quince que escreva uma balada a respeito desse sonho, que receberá o título de “O sonho de Bottom”, por ser um sonho embotado, e a cantarei no fim da peça, diante do duque. É possível, até, que, para deixá-la mais graciosa, eu a cante depois da morte de Tisbe. (Sai.)

[...]

Após a experiência transformadora de descobrir-se como sujeito cujos desejos podem se realizar, o tecelão, há pouco reduzido à animalidade mais primária, intui-se capaz de uma dimensão quase divina, inefável em sua grandeza dormente. Ele sonhou com algo que, tendo permanecido oculto desde o princípio, agora se revela surpreendentemente palpável, ao alcance de olhos, mãos e ouvidos. (GHIRARDI, 2011, p. 75-76)

Bottom “ganha” uma cabeça de asno não à toa, Shakespeare usa diversos trocadilhos fazendo referência à sua tolice, seu embotamento como diz a própria citação, ou sua inconsciência. Faz também uma referência, ainda que às avessas, às figuras mitológicas híbridas homem/animal, como os centauros, selenos e sátiros, que possuem a parte baixa do corpo de um animal e a superior de um homem – Bottom, no entanto, possui justamente a cabeça de asno e o corpo humano. Apresentam-se assim as oposições inteligência/tolice, consciência/inconsciência, racional/irracional, inteligência/instinto, de tal modo que podem tanto se referir às contradições em relação ao próprio indivíduo, quanto dele em relação à sociedade, e ainda as que se dão no interior da própria sociedade. Contradições que revelam não necessariamente uma diferença entre os animais e o homem, mas a relação do próprio homem com seus interditos, ou o conflito entre o desejo e seus interditos – a morte e o sexo –, e como esses interditos estruturam o indivíduo e a coletividade. Ao contrário de Falstaff, Bottom é uma personagem ingênua que, se é enfeitado com a cabeça de asno, apesar da aparência, recebe atenção e afeto da rainha das fadas e das fadas, uma aceitação que procura na sua trupe e na cidade para qual se dirigem para representar. O espanto que ele demonstra ao despertar é justamente por ter obtido esse reconhecimento pelos seres da floresta, um sonho sem “explicação” ou unimaginável, capaz de mostrar a ele mesmo uma grandeza que o torna confiante em si a ponto de desejar narrar sua história para que Quince a escreva – “O sonho de Bottom”.

Soma-se, ainda, à grande complexidade das personalidades das personagens shakespearianas, inclusive as cômicas, como apresentado anteriormente, a riqueza da linguagem empregada, que confere à sua obra a força literária e poética capaz de conduzir a imaginação durante as apresentações realizadas num espaço cênico, característico do teatro elisabetano, “a céu aberto, sem cenografia, dependendo da palavra do poeta para estabelecer

quando e onde estavam ou existiam aqueles personagens, ou se desenrolava aquela ação” (HELIODORA, 2009, p. 6). O poeta, segundo Bergson, ao sugerir através de novos arranjos de palavras, mais sintônicos com o movimento e ritmo da vida, ou ainda pela própria torção da linguagem, que diz respeito “a alguma coisa que nada mais tem de comum com a palavra” (BERGSON, 2007, p. 117), mas sim com algo mais profundo e íntimo que nossos sentimentos, nos revelam pelo menos parte daquilo com o qual tiveram contato. Desse modo, o poeta captura e fixa nossa atenção, nos afasta “dos símbolos úteis do ponto de vista prático, generalidades convencional e socialmente aceitas” (BERGSON, 2007, p. 117) e nos insere na realidade por ele entrevista.

Segundo Heliadora, Shakespeare tem como aspecto fundamental o emprego de imagens, que serão “parte integrante da própria trama, a metáfora toma o lugar do símile e torna a fala mais densa, compacta e evocativa a um só tempo” (HELIODORA, 2009, p. 15), num espaço cênico elisabetano neutro e flexível que possibilita o exercício da “capacidade do poeta para conseguir a cumplicidade imaginativa do espectador” (HELIODORA, 2009, p. 133). Podemos aqui evocar novamente o “lugar” no qual Bergson posiciona o riso, zona neutra na qual o homem serve de espetáculo ao próprio homem, e associá-la à neutralidade/flexibilidade do espaço cênico elisabetano/shakespeariano. O espaço nu do teatro elisabetano, precisamente por não conter elementos materiais, exteriores, que nos remetam de imediato ao agir no mundo, além de ser capaz de dar vazão à imaginação do espectador, que o autor dramático poderá conduzir como pretende, nos oferece também o homem nu, o homem despido das camadas sucessivas sobrepostas pelos hábitos adquiridos necessários à vida social. Mesmo que esse homem não esteja inteiramente nu, pois “sua memória e sua imaginação vivem do que a sociedade introduziu nelas, porque a alma da sociedade é imanente à língua que a pessoa fala” (BERGSON, 1978, p. 13), somos capazes de nos ver através dele, de nos voltarmos para nós mesmos e nos sentirmos livres e não tão somente criaturas, mas criadores.

A riqueza das personagens, da criação das imagens visuais pela palavra (herdado dos autores do teatro medieval) que acentuam o sentido da história contada, é capaz de evocar uma vivência imediata e mais profunda, mesmo tratando do cômico, reunindo então ação e vontade. Esse teatro, segundo Heliadora, decorre tanto do teatro medieval mambembe e de suas histórias, fruto dos textos semi litúrgicos e da observação do mundo à sua volta, quanto do meio acadêmico que se debruçara nos textos de Plauto, Terêncio e Sêneca. O resultado, em Shakespeare, foi a transformação do tipo fixo das comédias em geral “em um complexo ser humano, pelo simples meio de apresentar situações específicas em que suas reações

previsíveis, ou consagradas, tornam-se plausíveis, válidas, mesmo que as possamos considerar condenáveis. O aspecto mais surpreendente dessa humanização é a sua intensidade” (HELIODORA, 2009, p. 228).

Essa complexidade das personagens cômicas alcançou inclusive o teatro brasileiro na peça *O Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna, baseada em peças medievais e em *O Mercador de Veneza*, cujo tema profundo é a Justiça e a Misericórdia e sua coadunação. No entanto, Shakespeare não cristianiza suas personagens, não há a intercessão da Virgem Maria na cena do julgamento (cena IV), mas da figura séria e equilibrada de Pórcia, enquanto as figuras sagradas são usadas por Suassuna, que adota um tom mais leve e brincalhão, mais condizentes com a religiosidade e a cultura popular brasileiras. Sendo válidas as reações das personagens, mesmo que condenáveis, não é possível uma leitura moralizadora das peças de Shakespeare, não há intenção pedagógica ou didática em relação aos erros e acertos, há sensações que encarnam o acontecimento – “o sofrimento sempre renovado dos homens, seu protesto recriado, sua luta sempre retomada” (DELEUZE, 2007, p. 229). Questão que inclusive ultrapassa o âmbito individual: no mundo imperfeito dos homens, tanto o indivíduo quanto o governante erram, homem e mundo estão sempre em aberto, sempre a se fazer.

É significativo nesse momento, levando-se em consideração as criações de Shakespeare, sua ação fabuladora que criou gigantes – personagens e paisagens de grande dimensão, pois liberam a vida lá onde ela é prisioneira, como bem diz Deleuze –, resgatarmos novamente a figura de Falstaff. Falstaff corporifica a um só tempo o trágico e o cômico: é a personagem que se apresenta “fora de lugar” e é alvo de riso, mas num contraponto a uma sociedade rígida, prisioneira de seu próprio discurso moral; é trágico ao se abandonar à morte, quando percebe que se agarrou ao amor/amizade não correspondidos, quando percebe que se enganou. Ele nos remete à imagem desenhada por Bergson em *Duas Fontes*:

Levaríamos muito tempo a nos tornar misantropos se nos tivéssemos à observação de outros. É observando nossas próprias fraquezas que chegamos a lastimar ou desprezar o homem. A humanidade da qual então nos desviamos é aquela que descobrimos no íntimo de nós. O mal se oculta tão bem, o segredo é tão universalmente conservado que, cada um, no caso, é enganado por todos: por mais severamente que pretendamos julgar os demais homens, no fundo os acreditamos melhores que nós. Nessa feliz ilusão repousa boa parte da vida social. (BERGSON, 1978, p. 9)

Sua desfaçatez, seu descaso pelas convenções sociais e pela moral vigentes, descaso não completo, evidentemente, pois sempre há algo da sociedade presente em nós, indica sua periculosidade, seu potencial destrutivo. No entanto, ambigualmente, a personagem exerce

também fascínio ao exaltar a vida, a liberdade em relação às amarras institucionais. Para Falstaff não há segredo: observa tanto suas próprias fraquezas quanto as dos outros homens; sabe inclusive que perderá Hal para as garras do poder. O amor e a amizade que Falstaff dedica a Hal, mesmo sendo ele uma personagem a princípio cômica, revela por fim sua face de herói quando age de acordo com a verdadeira honra e amizade, entendendo como verdade aquilo que está além da fachada que a sociedade exhibe e que produz a feliz ilusão referida por Bergson na citação acima. Há em Falstaff uma consciência individual que se coloca diante de si mesma e diante do outro. Desse modo, há certa inversão, pois quem ri de quem? Rimos de Falstaff, que ri de si e de todos nós. É o grupo social que se apresenta risível, rígido, diante da lucidez de Falstaff, diante de sua personalidade humana, demasiada humana. O cômico de Falstaff é mais amplo, posto que se afasta da crueldade dirigida ao outro, sublinhada por Bergson em *O Riso*, ele remete à figura do bobo da corte, que aparece também em outras peças de Shakespeare como *Noite de Reis* e *Hamlet*. O bobo da corte na alta Idade Média representa ao mesmo tempo o palhaço e o louco, mas um palhaço que não faz rir de qualquer coisa, não é a sua aparência ou seus trejeitos e mímicas que fazem rir, mas a verdade que diz. O bobo da corte é o fiel que rompe o círculo de mentiras, lisonjas e intrigas no qual vive o rei, que o lembra de sua condição humana em meio a embriaguez do poder, trazendo a verdade que “só se faz tolerar quando empresta a máscara da loucura. [...] E se a verdade passa pela loucura, passa necessariamente pelo riso” (LEVER apud MINOIS, 2003, p. 231). A figura de Falstaff é tragicômica: faz rir e ao mesmo tempo expõe a fragilidade de cada um, inclusive dele próprio, na superfície cerrada do tecido social. Mesmo inconscientemente, ao contrário de Falstaff e sua sensatez de bobo da corte, repetimos mecanicamente; preferimos permanecer num “lugar” sustentando ilusório sentido, que seguir para outro no qual o abismo nos contempla. Falstaff morre literalmente, ou se deixa morrer, Gregor Samsa assume a ignomínia prescrita e morre simbolicamente.

Vejamos agora as comédias de Molière.

Molière, contemporâneo de Shakespeare e do mundo renascentista, voltou-se para a antiguidade clássica ao escrever *O Avaro* (*Aululária*, de Plauto) e *O Anfitrião* (*Amphitruo*, de Plauto), assim como para o teatro espanhol com *Dom Juan* (*El Burlador de Sevilla*, y *Convidado de Piedra*, de Tirso de Molina), para a *Commedia dell'arte* com *L'étourdi* (*L'inavertito*, de Beltrame), e também para o teatro português com *Burguês Fidalgo* (*O Fidalgo Aprendiz*, de Francisco Manoel de Mello). Foi com *L'étourdi* que ele conseguiu, depois de quinze anos representando em várias cidades, entrar em Paris, apresentá-la ao rei

e conquistar sua proteção. Porém, o sucesso veio de fato com *As Preciosas Ridículas*, que, segundo Ronái, atacava diretamente as mulheres chamadas “preciosas” (burguesas em ascensão, que possuíam riqueza, mas não nobreza) por cultivar nos salões um gosto pretensioso e amaneirado, “de um artificialismo insuportável que ameaçava mergulhar num aniquilamento total as belas energias e a força maravilhosa do espírito francês” (DUARTE, 1975, p. 46). Assim, também outras peças de Molière vão se caracterizar pela satirização da nobreza, dos burgueses, do clero, dos médicos e, por fim, de si mesmo em *O Doente Imaginário*, sua última peça, na quarta encenação da qual ele, há muito com tuberculose, passa mal e morre horas depois. Atacou todos aqueles nos quais observava rigidez, inclusive estereotipando alguns de seus críticos, que também o atacavam impiedosamente, como o jansenista Jean Barbier d’Aucour, que teve um de seus ataques registrado por Minois: uma vez que “Augusto mandou matar um bufão que zombava de Júpiter, [...] [e que] Teodósio condenou às feras os farsantes que ridicularizavam nossas cerimônias”, Molière mereceria a mesma sorte, sendo “apenas um ímpio que zomba do céu e ri de seus raios” (MINOIS, 2003, p. 350-351). Cabe sublinhar que, diferentemente da Inglaterra de Shakespeare, rompida com a igreja católica, a França era católica e o clero, ressentido com a decadência do teatro de caráter religioso e com a inclinação do rei em direção aos protestantes (Luís XIV, de fato, cortejava o protestantismo), condena e reprime a gargalhada renascentista através de uma grande ofensiva político-religiosa. Cabe sublinhar, ainda, que Molière, como protegido de Luís XIV, recebia ataques como parte da oposição dos religiosos da abadia de Port-Royal a esse mesmo rei, “que no início do reinado gargalhava forte diante das pantalonadas” (MINOIS, 2003, p. 340); no entanto, ninguém podia rir do rei, mas podia-se rir a vontade de seus inimigos. Segundo Minois, o riso clássico, por volta de 1660, é

um riso que acomoda as convenções sociais e políticas, que defende os valores, excluindo os desvios e os marginais; o riso de Molière, de Boileau, de La Bruyère, que até Bossuet aprecia. Certamente, esses ridentes sabem que o mundo é mau, mas é preciso mudá-lo. Então, vamos rir dos avarentos, dos distraídos, dos burgueses pretensiosos, dos velhos amorosos, vamos rir de todos esses furúnculos ridículos que permeiam o corpo social, mas não vamos rir do próprio corpo. O grande riso burlesco da época de Luís XIII tinha uma dimensão cômica, ele ria da vida do homem. O pequeno riso polido da época de Luís XIV é puro divertimento, um pequeno jogo superficial que zomba de alguns defeitos anódinos para assegurar a seriedade dos valores fundamentais. Essa é a grande diferença, esperando a volta de ridentes mais radicais. (MINOIS, 2003, p. 393)

Molière diferencia-se assim de Rabelais (1494-1553), que também produzira sátiras religiosas, mas cujo humor era escatológico, um ridente mais radical. Diferencia-se também de Shakespeare ao criar personagens mais caricatas, mais estereotipadas, tipos gerais, enfim,

que denunciavam e intentam ridicularizar e humilhar as castas presas de sua rigidez, mas preservando outras, ainda que também as apresente.

Desse modo, sem entrar aqui nos detalhes das personagens de Molière – que também possuíam grandeza –, como fizemos com Shakespeare, podemos compreender por que Bergson, em *O Riso*, usou suas comédias como exemplos em *O Riso* de contraponto à arte pura, à tragédia. As comédias de Molière cabem justamente naquilo que o autor teve como objetivo neste ensaio: determinar os procedimentos da fabricação do risível e obter “informações sobre os procedimentos de trabalho da imaginação humana e, mais particularmente, da imaginação social, coletiva, popular” (BERGSON, 2007, p. 2), ou ainda, conhecer e, certamente, refletir sobre a intenção da sociedade quando ri, a saber, punir. O viés punitivo, mais característico na obra de Molière, é o que provoca o travo, a amargura apontada por Bergson no fim do ensaio sobre o riso. As comédias de Shakespeare também obedecem aos mesmos procedimentos, porém transbordam o quadro desenhado por Bergson: suas personagens cômicas possuem certa consciência de suas próprias contradições, principalmente, sua mais profunda personagem, o tragicômico Falstaff, que colapsa por ter se iludido com o amor paternal e a amizade que dedicara ao príncipe Hal; além disso, não assumem um caráter francamente punitivo em relação à personagem cômica, mas de transformação, como por exemplo no caso de Bottom, mostrado acima.

As mulheres das comédias shakesperianas apresentam também uma inteligência e refinamento que contrastam com as mulheres criadas por Molière, tais como aquelas figuradas em *As Preciosas Ridículas*. Não que não haja crítica ao lugar que a mulher ocupa na sociedade em Molière, mas o protagonismo e a consciência das mulheres são aspectos notáveis nas comédias de Shakespeare. Além disso, ao diferenciarmos as comédias de Shakespeare e Molière angariamos também uma melhor compreensão da metáfora usada no último parágrafo do ensaio sobre o riso, qual seja,

É assim que as vagas lutam sem trégua na superfície do mar, enquanto as camadas inferiores observam a paz profunda. As vagas entrecrocavam-se, contrariam-se, buscam o equilíbrio. Uma espuma branca, leve e alegre, segue seus contornos mutáveis. Às vezes a onda, fugindo, abandona um pouco dessa espuma sobre a areia da praia. A criança brincando ali perto, vem recolher um punhado e no instante seguinte surpreende-se de não ter nas mãos mais que algumas gotas de água, porém de uma água bem mais salgada, bem mais amarga que a água da vaga que a trouxe. O riso nasce como essa espuma. Assinala, no exterior da vida social, as revoltas superficiais. Desenha instantaneamente a forma móvel desses abalos. Ele também é uma espuma à base de sal. Como a espuma, fervilha. É alegria. O filósofo que o recolher para experimentá-la encontrará às vezes, numa pequena quantidade de matéria, certa dose de amargor. (BERGSON, 2007, p. 148)

Ora, e o que julgamos, afinal, compreender dessa metáfora?

Que as vagas são os homens em conflito, os eus refratados de cada um, lutando sem trégua na superfície social, enquanto os eus profundos são raízes unidas pelo mesmo solo – a duração. As vontades egoístas, e muitas vezes vaidosas, dos eus refratados chocam-se com aquilo que busca a sociedade: uma atenção constante e vigilante e um esforço ininterrupto de adaptação recíproca, equilíbrio cada vez mais delicado das vontades, que acompanha as mudanças da superfície social, os ajustes que ocorrem a todo tempo entre o interesse individual e o interesse da própria sociedade. O homem segue ao encalço da sobrevivência, obedecendo e recalçando suas paixões profundas, ao mesmo tempo em que sonha. O riso, escuma branca, leve e alegre, intenta seguir os contornos mutáveis, as diferenças que se apresentam no curso da vida. Às vezes o conflito se resolve, mas deixa um resíduo/riso (amargo): as paixões incontroláveis; a vontade individual representa um risco para o corpo político-social. A criança que brinca – o infantil do ridente –, surpreende-se com o que resta: a vaidade de si mesmo (pretensão de ser mais que o outro quando dele ri), a injustiça (que atinge inocentes e poupa culpados), a maldade (cuja função é intimidar humilhando), o egoísmo (que considera o outro uma marionete que manipula ao seu bel prazer), e, finalmente, um certo pessimismo (que se reflete na utilização do mal, mesmo visando um bem). O riso conservador, a princípio, nos causa alegria ou prazer, mas essa alegria é efêmera, superficial, e logo percebemos nossos limites – pouco alcançamos com a maldade do castigo. O amargor daí oriundo pode ser relacionado ao amargor da tristeza, orientação para o passado, apontado por Bergson no *Ensaio*, quando fala sobre os diferentes graus da tristeza, que causa a sensação de um futuro vedado e sua conseqüente sensação de esmagamento, “que nos levaria a aspirar ao nada, e a que cada nova desgraça, ao fazer-nos compreender melhor a inutilidade da luta, nos cause um prazer amargo” (BERGSON, 2011, p. 17). Ao refletirmos, ao nos recolhermos na solidão de nosso eu, e nos darmos conta que se triunfamos de algum modo é por acidente ou por acaso, que não há justiça nessa punição, e que também não somos melhores que o outro ou capazes de mudar imediatamente o que percebemos como errado, hesitamos dolorosamente e caímos no pessimismo – a luta parece vã. Essa orientação para o passado e a sensação de um futuro vedado também nos remete ao *Ensaio*, quando o autor desenreda o sentimento de esperança, em que este esmorece no embate com a tristeza: “a ideia do futuro, preñe de uma infinidade de possíveis, é pois mais fecunda do que o próprio futuro, e é por isso que há mais encanto na esperança do que na posse, no sonho do que na realidade” (BERGSON, 2011, p. 16).

O riso, nesse sentido, é sonho, pois nos traz alívio, ainda que momentâneo, da punição

àquele que enrijece e não consegue assumir a flexibilidade própria à vida e necessária à sociabilidade. Punição – no caso a exposição ao ridículo – que se quer, antes de tudo, renovadora. Como no sonho de uma noite de verão, ou sonho de Bottom, é possível sentir pertença, contar histórias, mudar algo da realidade, viver uma vida que não seja apenas empobrecimento e determinação. Segundo Bergson, mesmo quando dormimos nossos sentidos não se fecham para o mundo exterior, “não dormimos para o que continua a interessar-nos” (BERGSON, 2009, p. 103). A diferença essencial que aponta entre o sonho e a vigília é a tensão de nossas faculdades – tensionadas na vigília, relaxadas no sonho, e nesse relaxamento precipitam-se as imagens sem importância, já que não temos de fazer as escolhas que fazemos em vigília, “são os incidentes insignificantes, e não os fatos importantes, que terão mais possibilidades de reaparecer” (BERGSON, 2009, p.107). Nesse ponto, Bergson afirma sua concordância com as ideias de Freud expressas em *A interpretação dos sonhos*. É justamente esse relaxamento de tensão no sonho/riso, que possibilita que despertemos pelo avesso – despertamos no sonho da rigidez e automatismo, da obediência cega.

## ATO FINAL – CAI O PANO

*Chegando na encruzilhada  
Eu tive de resolver:  
Para a esquerda fui, contigo.  
Coração soube escolher!*

João Guimarães Rosa (1908-1967)  
São Marcos: Sagarana (1946)

Ao buscar os procedimentos de fabricação da comicidade no ensaio sobre o riso, Bergson explora o cômico criado pelo corpo (quedas, caretas, gestos, movimentos), pela linguagem (dito espirituoso, trocadilho, ironia), pela situação (atitudes e acontecimentos) e pelo caráter (virtudes e vícios inflexíveis). Para alcançar seu intento procurou aplicar seu método, já circunscrito no *Ensaio*, a algo que se repete de maneira mais semelhante possível, com maior imobilidade, portanto, que são a comédia, a farsa e a arte circense: as apresentações para um público sempre diverso se repetem, sendo mais perceptível o desenrolar da trama e os procedimentos usados pelo dramaturgo para despertar o riso. A invenção cômica, oriunda da vida real, e a ela conforme, pode ser, digamos assim, isolada e melhor observada no espaço de experimentação teatral, assim como tomada de modelo para uma reflexão sistemática. Esse silêncio ou quietude, mobilização momentânea, provocada pela representação teatral, ressoa para o espectador e para aquele que deseja perscrutá-lo, como é o caso de Bergson e seu método intuitivo. Logo, o objetivo traçado por Bergson em relação à comicidade – identificar seus procedimentos de fabricação bem como a intenção que o dirige –, não é, pelo método, uma simples análise, é ainda prontidão para alçar “pontes”, encontros, nos quais são precisos mirar. Olhar fazendo mira: mirar e mirar novamente, conhecer e re-conhecer, sublinhar os contornos, não no sentido aditivo, de preenchimento de um tempo linear, homogêneo e vazio, por uma série de elementos ou fatos, mas no sentido de transformação.

Toda a obra de Bergson repousa sobre o conceito de duração, o próprio método, a intuição, é intuição da duração e é a partir dela que se estabelecem as distinções do puro levada a termo em sua filosofia – espaço e tempo, matéria e memória, eu superficial e eu profundo, instinto e inteligência, moral aberta e moral fechada, religião estática e religião dinâmica, homem prático e homem sonhador. Distinções que, no entanto, seguem numa reflexão sobre a integração, que mantém a tensão entre interior e exterior, adormecimento e vigília, invenção e hábito. A distinção entre o temporal e a sobrevivência em todos estes âmbitos permite, enfim, que possamos situar a questão estética, e nela o “lugar” que cabe à

alta comédia.

A estética, que permeia a obra de nosso autor e que não ocupa nela um lugar central, surge com maior rigor quando o mesmo trata do riso e da significação da comicidade. Assim como o elemento de integração/equilíbrio entre o eu superficial e o eu profundo é a figura do homem de bom senso, a alta comédia surge em *O Riso* como elemento integrador da arte pura e da atividade pragmática, o qual, justamente, tem por objeto artístico nada mais nada menos do que o homem de bom senso. Pois não são o homem de bom senso e a sociedade por ele construída aqueles que “livres dos cuidados de sua conservação, começam a se tratar a si mesmos como obras de arte”? E, segundo Bergson, não é do próprio cômico que se trata quando isto ocorre?

A comicidade, em geral, segundo Bergson, ocupa uma zona de neutralidade, da qual tratamos no decorrer desta tese. Vejamos quais aspectos foram levantados e como os articulamos.

Na introdução enfatizamos que a comicidade possui um aspecto útil, em termos bergsonianos, superficial, que, punindo, visa ao aperfeiçoamento através da manutenção do instituído, ao mesmo tempo em que tange a arte ao tratar a sociedade e a pessoa como obra de arte, situando-se entre a vida e a arte. Fez-se necessário, desse modo, distinguir, no primeiro capítulo, o puro – o domínio da matéria e o domínio do espírito –, e adiante tratar da integração dos mesmos em seus vários aspectos. Ao discutirmos sobre a relação entre matéria e memória e sua integração, observamos a imbricação das duas memórias – memória motora e memória lembrança – num circuito que se retroalimenta e caracteriza o que Bergson denomina equilíbrio dinâmico, no qual é mantida uma elasticidade que permite, ao mesmo tempo, o movimento em direção à vida – atenção à vida – e a abertura/prontidão para o novo – criação; elasticidade condensada na figura do homem de bom senso. Defendemos então que a figura do homem de bom senso também poderia dizer respeito à integração do eu profundo-eu superficial tratados no *Ensaio*. Podemos chamar essa zona de neutra, pois nem o movimento em direção à matéria nem o movimento em direção ao espírito se coartam. Se, então, levarmos em consideração os resultados do método aplicado às *Duas Fontes*, observamos que, ali, se contrapõem o egoísmo e as exigências da sociedade. Contraposição mediada pela religião, criação da função fabuladora, e pela obrigação moral, que ameniza o curso dos desejos egoístas – amor de si mesmo em detrimento do amor ao outro; religião que assume ainda uma função de equilíbrio psíquico em razão da consciência do homem diante da inevitabilidade da morte. Estabelecemos também uma aproximação entre a zona de neutralidade da alta comédia e a neutralidade do espaço cênico do teatro

elisabetano/shakespeariano.

Assim, a fórmula alcançada por Bergson, o mecânico sobreposto ao vivo, diz de uma realidade na qual o movimento foi solapado em nome de uma repetição ineficaz, e, nesse sentido, surge com força a evidência do voto mortífero dado pela hierarquização dos sentidos da vida. O equilíbrio é então dinâmico: nenhum dos dois sentidos deve sofrer apagamento pelo outro. E a alta comédia, por se situar entre a vida e a arte, traduz a busca de um equilíbrio mais rebuscado, pois o que está em jogo não é apenas o corpo, como o que ocorre num tombo do qual se ri, mas a personalidade e todo um modo de funcionamento social. Podemos pensar, pois, que na dinâmica dos dois sentidos da vida a constante é uma relação de conflitualidade permanente, e não apenas de oposição, tanto na constituição das subjetividades quanto da teia social, inseparáveis uma da outra. O que a sociedade exige é um equilíbrio delicado, uma adaptação, no sentido forte da palavra, entre matéria e memória, entre as subjetividades e o entorno social, no qual nenhum dos dois sentidos é derrubado ou degradado, mas resguardados ou encobertos transitoriamente. Apresenta-se assim um estado de tensão no qual o elã vital não é levado às últimas consequências – livre de qualquer impedimento promovido pela matéria, resultaria numa dissolução ou morte/inexistência –, ao mesmo tempo que a matéria também não se radicalizaria em absoluta falta de movimento, rigidez completa – também morte. Temos então na dinâmica da vida duas forças em jogo, dinâmica que só pode ser assim apreendida quando nos desatamos da visão unidimensional e negativa, como proposto por Bergson em sua obra. Assim, se há oposição e conflito entre indivíduo e sociedade, e eles se dão na superfície, é propício dirigirmos nossa atenção novamente à imagem das plantas aquáticas evocada em *As Duas Fontes*, pois essa imagem acrescenta o terceiro elemento: o elã vital ou a vida. Há na superfície cada uma das plantas – o indivíduo ou as individualidades, a unidade entre elas proveniente de seu entrecruzamento – o próprio tecido social, e a união profunda dessas individualidades por suas raízes presas ao leito do rio. Aqueles que se encontram fortemente fixados por suas raízes no leito do rio possuem recursos suficientes provindos da vida que delas emana para não se agarrar tão rigidamente ao tecido social, ou seja, há uma certa distância que permite que percebam melhor a si e ao outro, ou a si e ao seu entorno; pode-se dizer que é uma visão mais nítida, pois trata-se da atenção do espírito voltada sobre si mesmo. Estão entre estes os artistas, e ainda entre eles os dramaturgos ou poetas, capazes de perscrutarem os estados d'alma e os exprimir através de sua obra, trágica ou cômica. Já aqueles que não possuem recursos da vida interior profunda suficientes, são justamente os que podem apresentar algum dos vários tipos possíveis de rigidez e automatismo, os que envergam alguma perturbação entre o eu social e o eu

individual. Aqui podemos novamente apontar a diferença existente entre a distração por rigidez/automatismo, uma distração mais limitadora, e a distração por ter uma alma de artista, uma distração por expansão dos limites dados pela inteligência pura. É por isso, portanto, que não se pode atribuir à tragédia – arte pura – algum tipo de comunicação/prescrição no mesmo nível da linguagem que se dá ordinariamente no tecido social; ela sugere, como aponta Bergson, pois não tem um caráter instrumental, um fim ligado à comunicação e cooperação, que por sua vez estão ligadas à adaptação (entre os indivíduos e entre eles e o mundo) e à sobrevivência.

A educação imposta à criança, como o autor expõe em *Duas Fontes*, requer ações cada vez mais complexas para a ultrapassagem de aptidões já existentes, o que implica desde sempre a conflitualidade inerente tanto à vida social quanto ao próprio processo vital. Há exigências sociais e há exigências ou vontade do sujeito, tudo por se fazer, ou sempre se fazendo. Cada sujeito pode tomar uma direção diferenciada nessa dinâmica, ainda que o mais comum seja a obediência, como afirma Bergson, já na introdução de *Duas Fontes*. Não podemos perder de vista que se temos na superfície social indivíduos, ou individualidades, em conflito com a unidade formada pelo entrecruzamento de todas elas num movimento constante, temos também a ligação profunda de cada indivíduo com a vida. É a vida que sustenta, ou provê com sua energia todos e cada um. São, portanto, os movimentos entrelaçados que se dão nestes dois eixos, superfície e profundidade, que configuram a própria vida, como apresentado por Bergson na imagem do cone invertido, e na sobreposição ao cone da imagem de um pião em movimento, que efetuamos anteriormente na dissertação sobre o riso.

Os jogos e as brincadeiras infantis, assim como o riso, resultam num prazer, numa alegria implicada no processo de expansão psíquica ao conhecer, que envolve tanto o conhecimento do mundo externo e do outro, quanto o do mundo interno e de si mesmo. Por expansão psíquica podemos entender a dilatação dos processos de pensamento e da própria consciência, que para Bergson é memória, um direcionamento do espírito para o futuro: “o futuro está ali; ele nos chama, ou melhor, nos puxa para si: essa tração ininterrupta, que nos faz avançar no caminho do tempo, é também a causa de agirmos continuamente. Toda ação é uma invasão do futuro” (BERGSON, 2009, p. 5). Um processo sempre de duas vias, constituinte e constituído, de delimitação e apagamento das fronteiras. Estão em jogo, desse modo, sempre, as condições oferecidas ao sujeito pelo entorno social e também aquela oriunda de sua própria constituição vital. O social se apresenta com um duplo aspecto para o sujeito: operador de interdição – obedeça! (o que deve ser), e a exortação da transgressão –

desobedeça! crie! (o que pode ser). Evidentemente tal exortação à criação é fruto do atravessamento do social pelo vital. O artista ao desobedecer e criar encontra uma saída (ou linha de fuga, como quer Deleuze) para as exigências de obediência e repetição, livra-se da repressão/repetição, pelo menos momentaneamente, dando ou imprimindo uma nova direção aos movimentos nascentes, ao movimento vital, assim como descrito por Bergson. É, pois, no artista que podemos pensar numa certa distração, levando-se em consideração, conforme Leopoldo e Silva, que “não será, pois, no âmbito desta presença empobrecida [pela coordenação vital da percepção e da inteligência, que subtrai o presente e o passado para atuar], que a consciência desenvolverá seu poder criador” (LEOPOLDO E SILVA, 1994, p. 238), mas numa coincidência com o movimento criador.

Nesse sentido, além de alcançarmos aqui o que seja próprio ao caráter do artista, alcançamos também aquilo que julgamos fazer do comediante um artista, ou da alta comédia uma obra de arte, a saber, o seu efeito no mundo, na sociedade, no indivíduo. A obra de arte, nesse caso, é menos a comédia do que o indivíduo que ela busca transformar, a verdadeira obra de arte, aqui, é este indivíduo, o homem de bom senso. O homem de bom senso, diferente do herói épico que se defronta com antagonistas e adversidades exteriores, e do herói trágico cujo antagonista é ele mesmo com seus temores, angústias, remorsos, dúvidas e perplexidades, é aquele que está constantemente desperto sempre se reinventando diante das situações, que procura as ver também como sempre novas.

É assim que a alta comédia, de Shakespeare e de Molière, apresenta-se como o ponto de interação, a marca da convivência indissolúvel, do misto, das duas tendências da vida, sem, no entanto, se restringir ao que poderia ser identificado com a marca da maldade, a simples intenção de corrigir punindo, mas, ao contrário, trazendo a intenção de fazer surgir o novo, o novo indivíduo, a nova sociedade – o indivíduo e a sociedade do equilíbrio, do bom-senso.

Nas obras de Molière, tão genial quanto Shakespeare, há personagens cômicas que se adequam melhor ao que Bergson aponta em *O Riso* – o tipo geral, aquele cuja própria rigidez dá título à peça, como ele mesmo exemplifica com *O avaro*, rigidez que de fato é a personagem central, enquanto a pessoa (Harpagon) serve apenas de suporte. No entanto, há também personagens cuja rigidez possui um caráter ambíguo como é o caso de *O Misanthropo*. Baseada na peça grega de mesmo título, de Menandro, a personagem principal, Alceste, aponta sem pudores os defeitos ou rigidezes que percebe nos outros. Nesse caso não se trata apenas de alguém que possui uma rigidez e é alvo de correção com o riso, Alceste não consegue se adequar à sociedade, mas aponta também nos outros uma rigidez da própria

sociedade, uma sociedade que não consegue comportar a diferença, que mais repete do que se abre para o novo, o que o leva no desfecho da história ao isolamento em nome da honra.

As personagens cômicas de Shakespeare, particularmente as mulheres - Pórcia, Rosalinda –, justamente por não serem estereótipos, com sua postura crítica diante do social, são capazes, no decorrer da trama, de desarticular o que o pensamento analítico laboriosamente estabeleceu e, com isso, obter uma experiência imediata da realidade estabelecendo modos particulares de existência, ou seja, mudarem e promoverem mudanças. Nesse sentido, a constatação feita por Bloom de que Shakespeare é o inventor do humano, que cria personagens que são novos modos de consciência, se coaduna com a ideia de personalidade e individuação – organizam a realidade em estruturas comuns ao escutar o outro e escutam a si mesmos estabelecendo modos particulares de existência.

As personagens da alta comédia, não necessariamente aquelas que são o foco da correção pelo riso, mas as que podemos nomear como heróis cômicos, são irreverentes, brincalhonas, apresentam uma autenticidade que não se adequa em um mundo que se repete. Adequação ou adaptação, nesse caso, não significa simplesmente um abandono às formas, regras e leis, uma obediência cega, envolve também um juízo que pesa os atos e as suas consequências. Anunciam, assim, uma abertura para uma outra ordem, essa mais benevolente, que aqui encontra fina sintonia com o que Bergson diz a respeito do homem de bom senso ao ligar sua ação com uma ética do bem viver; o bom senso extrai sua força do princípio social, a saber, o espírito da justiça, no sentido lato, que vem da retidão da própria alma. Deste modo, a utilidade da comédia, ou do riso na alta comédia – utilidade pelo seu valor estar fora dela –, passa a uma certa inutilidade a partir do momento que este valor se desloca para ela mesma, a alta comédia vale por si só pois está conectada com o impulso vital.

## REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. **Ética a Nicômaco**. Tradução Leonel Vallandro e Gerd Bornheim. São Paulo: Abril Cultural – Coleção Os Pensadores, 1ª edição, 1973.

BAKHTIN, Mikhail. **Cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de Rabelais. Tradução Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1987.

BATAILLE, Georges. **O Nascimento da Arte**. Tradução Aníbal Fernandes. Portugal: Sistema Solar, 1ª edição, 2015.

BERGSON, Henri. **Ensaio sobre os dados imediatos da Consciência**. Reimp. Lisboa: Edições 70, 2011 (1988).

\_\_\_\_\_. **Matéria e Memória**: Ensaio sobre a relação do corpo com o Espírito. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

\_\_\_\_\_. **O Riso**: Ensaio sobre o significado da comicidade. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

\_\_\_\_\_. **A Evolução Criadora**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

\_\_\_\_\_. **O Pensamento e o Movente**. São Paulo: Martins fontes, 2006b.

\_\_\_\_\_. **As Duas Fontes da Moral e da Religião**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

\_\_\_\_\_. **A Energia Espiritual**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

\_\_\_\_\_. **Cours II – Leçons d’Esthétique à Clemont-Ferrand**: Leçons de Morale, Psychologie et Métaphysique. Paris: Presses Universitaires de France, 1992.

\_\_\_\_\_. **Mélanges**. Texts publiés et annotés par André Robinet. Paris: PUF, 1972.

\_\_\_\_\_. **O problema da personalidade**. Tradução e apresentação de Marcelo Marcos Barbosa. Revista dois Pontos - Vol 14, nº 2, 2017.

BLOOM, Harold. **Shakespeare**: La Invención de lo Humano. Colombia: Editorial Norma, 2008.

BORNHEIM, Gerd A. **O Sentido e a Máscara**. São Paulo: Perspectiva, 1975.

CANGUILHEM, Georges. **O Conhecimento da Vida**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.

DELEUZE, Gilles. **O que é a Filosofia?**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

\_\_\_\_\_. **A Ilha Deserta e outros textos**. São Paulo: Iluminuras, 2006.

\_\_\_\_\_. **Nietzsche**. Lisboa: Edições 70, 2014.

\_\_\_\_\_. **Lógica do Sentido**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

\_\_\_\_\_. **Bergsonismo**. São Paulo: Editora 34, 2012.

ELIADE, Mircea. **História das Crenças e das Religiões I: Da Idade das Pedras aos Mistérios de Elêusis**. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

\_\_\_\_\_. **Mito e Realidade**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

FORTUNA, Marlene. **Dioniso e a Comunicação na Hélade: o Mito, o Rito e a Ribalta**. São Paulo: Annablume, 2005.

FREUD, Sigmund. **Obras Completas: Vol. IX**. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

HELIODORA, Bárbara. **Falando de Shakespeare**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

GHIRARDI, José Garcez. **O Mundo Fora de Prumo: Transformação social e Teoria Política em Shakespeare**. São Paulo: Almedina, 2011.

JOHANSON, Izilda. **Arte e Intuição: A questão estética em Bergson**. São Paulo: Humanitas, 2005.

KUPERMAN, Daniel. **Ousar Rir: Humor, Criação e Psicanálise**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

LAMAS, Selma M. **O propriamente humano: Da implicação do riso no equilíbrio do homem como ser vivo e inteligente**. Dissertação (mestrado em Filosofia) – Setor de Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2013. Disponível em:

<https://www.acervodigital.ufpr.br/bitstream/handle/1884/35119/R%20-%20D%20-%20SELMA%20MARIA%20LAMAS.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em 12 de jun. 2018.

LEBRUN, Gérard. **A Filosofia e sua História**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

LEOPOLDO E SILVA, Franklin. **Bergson: Intuição e Discurso Filosófico**. São Paulo: Loyola, 1994.

MINOIS, Georges. **História do Riso e do Escárnio**. São Paulo: Unesp, 2003.

MOLIÈRE, Jean-Baptiste. **O avarento & As sabichonas**. Tradução de Bandeira Duarte e Jenny Klabin Segall; Estudo introdutório de Paulo Ronái. Rio de Janeiro: Ediouro, 1975.

NIETZSCHE, Friedrich. **O Nascimento da Tragédia**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

PAIVA, Rita. **Subjetividade e Imagem: A literatura como horizonte da Filosofia em Henri Bergson**. São Paulo: Humanitas, 2005.

PRADO JR., Bento. **Erro, Ilusão e Loucura**. Rio de Janeiro: Editora 34, 2004.

\_\_\_\_\_. **Presença e Campo Transcendental: Consciência e Negatividade na filosofia de Bergson**. São Paulo: Edusp, 1988.

\_\_\_\_\_. **Alguns Ensaiois: Filosofia, Literatura e Psicanálise**. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: veredas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

\_\_\_\_\_. **Sagarana**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

\_\_\_\_\_. LORENZ, Günter W. Diálogo com Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo (Org.). **João Guimarães Rosa: ficção completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, [1965] 2009. v. 1.

\_\_\_\_\_. **Estas estórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

\_\_\_\_\_. **Tutaméia**: terceiras estórias. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

RIQUIER, Camile. **Archeologie de Bergson**: Temps et Methaphysique. Paris: PUF, Épiméthée, 2009.

VERNANT, Jean-Pierre. **Mito e tragédia na Grécia Antiga**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

WINNICOTT, Donald. **Tudo começa em casa**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

WORMS, Frédéric. **Bergson ou os dois sentidos da vida**. São Paulo: Editora Unifesp, 2010.