

**A graça e o cômico:
Os “dois sentidos da vida” na estética
bergsoniana¹**

Paulo César Rodrigues
Professor - Departamento de Filosofia
Unesp- Marília

**Grace and the comic: the
"two senses of life" in Bergsonian
Aesthetics**

Resumo: Embora Bergson não seja conhecido como um pensador que dedicou parte significativa de sua obra à Estética, muito se comenta sobre a proximidade de sua reflexão filosófica com a arte, bem como sobre a força expressiva de sua prosa, que lhe granjeou, inclusive, um prêmio Nobel de Literatura. Essa ambiguidade apresenta-se em perfeita consonância com o teor do pensamento bergsoniano, fundamentalmente caracterizado pela dualidade, pela ambivalência que Frédéric Worms chamou de “dois sentidos da vida”. O que se pretende neste artigo é arriscar uma interpretação de duas categorias estéticas – a graça, como uma qualidade dos movimentos nas formas artísticas; e o cômico, esse *petit problème philosophique*, também aparentado com a arte –, como manifestação, no plano estético, dos “dois sentidos da vida” discriminados por Worms na filosofia de Bergson como um todo. Espera-se que a distinção entre os sentidos pragmático e metafísico da vida repercute também no plano estético e demonstre que as experiências das formas cômicas e graciosas representem essa ambivalência no domínio da arte, cada uma delas exprimindo uma das duas tendências para as quais a vida se encaminha.

Palavras-chave: Cômico, Duração, Espaço, Graça, Vida.

Abstract: *Although Bergson is not known as a thinker who devoted a significant part of his work to aesthetics, much has been said about the proximity of his philosophical reflection to art and about the expressive force of his prose (which gained him a Nobel Prize in literature). This ambiguity is perfectly in keeping with Bergson's thought, which was fundamentally characterized by duality, an ambivalence that Frédéric Worms calls "two senses of life". This article presents an interpretation of two aesthetic categories – grace, a quality of movement in artistic form, and the comic, this *petit problème philosophique* that is also related to art – as manifestations on the aesthetic level of the "two senses of life" discriminated by Worms in Bergson's philosophy as a whole. It is argued that the distinction between the pragmatic and metaphysical senses of life also has repercussions on the aesthetic plane, and that the experiences of comic and graceful forms represent this ambivalence in the field of art, each expressing one of the two tendencies toward which life is moving.*

Keywords: *Comic, Duration, Space, Grace, Life.*

¹ Este artigo faz parte do edital MCTI/Cnpq/Universal 14/2014.

I

Em uma curiosa passagem do ensaio *Le rire*, Bergson opõe o cômico não ao trágico ou à beleza (presumindo que ele tenha relações com a fealdade), mas justamente aos objetos graciosos:

Aí onde a matéria consegue espessar exteriormente a vida da alma, fixar seu movimento e por fim contrariar sua graça, obtém do corpo um efeito cômico. Se, pois, quiséssemos definir aqui o cômico aproximando-o de seu contrário, caberia opô-lo à graça, mais do que à beleza. É mais rigidez que fealdade (BERGSON, 2001: 400).

Tudo se passa como se a “graça” – *sentiment esthétique* abordado no âmbito das

descrições da experiência psicológica profunda, no *Essai sur les données immédiates de la conscience*² –, fosse o antípoda da comicidade. Acompanhando as análises de Bergson, em obras diferentes e separadas no tempo por mais ou menos dez anos³, constata-se que ambas as experiências ostentam características opostas, revelando que o filósofo se ocupou em explicitar que a graça e o cômico reproduzem, no domínio da arte, a dualidade que permeia todo o seu pensamento.

Com efeito, não se pretende aqui, unicamente, demonstrar que tais experiências são opostas, pois isso a própria citação acima já o faz por si só. Trata-se de expor como tais experiências representam, no plano estético, o duplo sentido que Worms identifica na concepção bergsoniana de “vida”⁴. A hipótese que se busca sustentar é, portanto, a de que as formas artísticas graciosas e cômicas exprimem, cada uma à sua maneira, a dualidade de sentido que a vida parece abarcar, na interpretação de Worms, ressignificando essa própria dualidade num novo registro: o da estética⁵.

² Doravante, tal obra será chamada unicamente de *Essai*.

³ O *Essai* foi publicado em 1889, e os artigos que deram origem à obra *Le rire* (1900) são do final do século XIX, tendo sido publicados na *Revue de Paris*, em 1899.

⁴ Convém notar que a leitura que Izilda Johanson faz da estética bergsoniana, na obra *Bergson: pensamento e invenção*, caminha no mesmo sentido. Afirma a autora: “Se o cômico nos remete às determinações pragmáticas da vida, relacionadas sobretudo ao bem-estar dos indivíduos, a arte graciosa, por sua vez, mostra-nos Bergson, remete-nos à direção oposta, isto é, ao impulso de liberdade, à própria libertação em relação às nossas necessidades. Por essa razão é que a arte graciosa é considerada um dos meios pelos quais a vida alcança sua dimensão metafísica e também moral, pois libertar-se é seguir na direção do maior bem, da felicidade revelada como autorrealização do indivíduo em consonância com a vida que, em conjunto com os demais indivíduos, é capaz de inventar” (JOHANSON, 2014: 106-7). Contudo, neste ponto, a presente análise irá se pautar pelas concepções elaboradas pelo próprio Worms em sua obra: *Bergson ou les deux sens de la vie*.

⁵ Importa ressaltar que é sempre uma descrição psicológica que está em jogo na filosofia de Bergson. O exame da graça dá-se no interior de uma “psicologia profunda”, mobilizada contra a naturalização da consciência, promovida pela psicofísica oitocentista. Quanto ao cômico, Worms observa que a abordagem de Bergson não se desenvolve inteiramente no plano estético, ou seja, no plano de uma teoria da comédia, mas sim no domínio da psicologia, muito embora alargando-a numa antropologia que termina, inclusive, abarcando a estética. Cf. *Introduction à Matière et mémoire de Bergson*, 2009: 164-5.



II

No primeiro capítulo do *Essai*, Bergson dedica-se a uma descrição das experiências psicológicas profundas para estabelecer uma distinção fundamental no interior da própria experiência psicológica. Há um nível do psíquico, chamado de superficial e, por vezes, intermediário, que se encontra menos ou mais estreitamente ligado às séries causais externas ou orgânicas. Coube à psicofísica, como primeira modalidade de psicologia empírica, elaborar experimental e teoricamente esse âmbito dos fatos de consciência. Contudo, Bergson assevera que há outra região da consciência, na qual as causalidades físicas e fisiológicas parecem não influir. Tal região, chamada de “eu profundo”, exibe uma independência das causalidades, uma autonomia psicológica que reclama uma descrição direta, uma vez que é inacessível ao procedimento explicativo das ciências empíricas. Com efeito, os *sentiments esthétiques* são os exemplos privilegiados de experiências psicológicas profundas, isto é, experiências que “se bastam a si mesmas”. Isso ocorre porque tais *sentiments* se diferenciam radicalmente dos fenômenos derivados de causas naturais (as sensações simples, o esforço muscular etc.). Bergson, aliás, usa semelhante critério (fato psicológico provocado por uma causa externa à consciência e fato psicológico que “se basta a si mesmo”) para distinguir a consciência determinada da consciência autônoma, o “eu superficial” do “eu profundo”, demonstrando, em suas análises críticas, que um estado de consciência não é um átomo psicológico, mero registro psíquico de uma qualidade inalterável,

elemento inerte ativado unicamente por ações externas, tal como ocorre no associacionismo dos empiristas ingleses. A propósito, particularmente no domínio da consciência profunda, não convém nem mesmo falar em “estado”, visto que o termo já fixa o fluxo da consciência em representações monolíticas.

Se é no plano estético⁶ que as experiências psicológicas profundas aparecem com maior visibilidade, semelhante predileção não se justifica tão somente pelo fato dos *sentiments esthétiques* exprimirem uma mobilidade qualitativa ausente nas demais experiências. Aliás, isso nem mesmo se sustenta em Bergson, uma vez que todas as experiências psicológicas contêm, de direito, a mesma estrutura lábil e qualitativa. Ocorre que algumas experiências parecem oferecer maior facilidade de abordagem. “Consideremos o mais simples dentre eles, o sentimento da graça” (BERGSON, 2001: 12). É com essa sentença que o filósofo inicia sua descrição, revelando seu critério metodológico ou, por assim dizer, epistemológico, na eleição da experiência estética (particularmente a graça) como especialmente apropriada aos seus propósitos. Tudo indica que é a simplicidade da experiência, a qual redundava numa facilidade descritiva, a razão que preside a tematização dos *sentiments esthétiques*.

Pode-se acrescentar, também, que o domínio da apreciação artística é favorável, por que nele não se pode sustentar que a experiência foi provocada por causalidades físicas ou fisiológicas. Com efeito, postar-se diante de uma obra de arte não implica, necessariamente, fruição estética. Aqui, o

⁶ É possível reunir, no conteúdo semântico do termo “estética”, tanto sua significação originária de “percepção” ou “experiência sensorial” [*aisthesis*] (Cf. PETERS, 1974: 19-27), quanto sua significação posterior de “experiência artística” ou “fruição artística” (ou mesmo teoria ou filosofia da arte). Os exemplos explorados por Bergson parecem recobrir essa vasta gama de significações.

campo de estímulos sensoriais não intervém de modo decisivo na produção da experiência. É preciso uma espécie de disponibilidade afetiva, para que o objeto artístico suscite no sujeito que o aprecia um *sentiment esthétique*. O espectador e o espetáculo precisam estabelecer uma afinidade, sem a qual a fruição não tem lugar. Nesse sentido, o exemplo da graça⁷ torna-se paradigmático, porque propõe de maneira ostensiva uma cumplicidade entre espetáculo e espectador. Como ainda se verá com maiores detalhes, a experiência da graça depende de uma sintonia entre os dois elementos envolvidos. A bem dizer, ela nasce dessa comunhão entre o espetáculo gracioso e um espectador emocionalmente envolvido. E tal comunhão não pode ser instaurada apenas pela presença do objeto, nem mesmo do objeto artístico.

Ora, na fruição estética, o espectador é o protagonista, ao passo que normalmente as experiências psicológicas exibem o complexo de estímulos físicos e excitações fisiológicas como determinantes que permitem, inclusive, antever o resultado subjetivo. Num caso, o sujeito é o polo da atividade; no outro, efeito passivo de causas naturais. Asseverar que os *sentiments esthétiques* ou, de modo mais geral, a consciência profunda, são autônomos, significa dizer que, nesses casos, a experiência psicológica se desenvolve independentemente das causas objetivas. É certo que o exame da graça, da apreensão de uma mobilidade qualificada nas formas artísticas, exige a presença do objeto gracioso (uma dançarina, por exemplo); em última análise, exige a presença de um

campo de estímulos visuais, cinestésicos e, por que não acrescentar, também auditivos, porque não há dança sem música. Vale lembrar que, conforme Bergson observa em *Le rire*, sem música, sem o ritmo musical, a dança se reduziria a uma cena cômica. Contudo, não se pode supor, a partir disso, que o objeto gracioso cause a experiência da graça. A presença do objeto é sem dúvida uma condição necessária para que a graça advenha, mas não é uma condição suficiente, uma vez que tal objeto pode se apresentar diante de um espectador apático, incapaz de fruí-lo. Ocorre que tal experiência depende fundamentalmente de uma disposição do espectador, daí seu protagonismo. Como salienta Bento Prado Jr., é o espectador o “demiurgo” que constrói o objeto gracioso⁸. O que a descrição dos *sentiments esthétiques* promove é, por conseguinte, uma mudança radical de abordagem da experiência interna, posto que o entendimento espacializador não mais participa da descrição, dando lugar à “simpatia”, à atitude pela qual o espectador adere ao espetáculo, o sujeito coincide com o objeto, determinando, a partir disso, sua estrutura interna.

Bergson identifica pelo menos quatro fases na experiência estética da graça: a) desenvoltura e “facilidade nos movimentos”; b) previsibilidade do gesto futuro conquistada pelo “prazer de deter de alguma maneira a marcha do tempo”; c) o ritmo, que permite ao espectador estabelecer uma comunicação interna com o espetáculo e d) a “*sympathie mobile*”, coincidência com o movimento gracioso, finalmente estabelecendo uma

⁷ É preciso registrar que a descrição dos sentimentos profundos ocupa poucas páginas da obra inaugural de Bergson. E a abordagem da graça não ultrapassa os limites de um único parágrafo. No entanto, pela relevância que exhibe no conjunto das descrições, pode-se enfatizar que a análise da graça representa um ponto de destaque na primeira obra bergsoniana, uma vez que revela a mobilidade da consciência profunda como testemunha psicológica da mobilidade da duração. Cf. BERGSON, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, 2001: 11-13 e Bento PRADO JR., 1989: 80-87.

⁸ Cf. Bento PRADO JR. 1989: 84.



fusão entre espetáculo e espectador, o espectador acompanhando em uníssono a evolução interna do espetáculo⁹.

Convém notar, antes de tudo, que a passagem de uma fase a outra não se dá por meio de acréscimos ou diminuições, como fariam supor os psicofísicos. Trata-se, ao contrário, de “mudanças de natureza”. E é justamente essa compreensão da graça que conduzirá, mais tarde, à noção fundamental de “*progrès qualitatif*”, isto é, à própria duração. Bento Prado Jr. declara:

Cada movimento dessa metamorfose compõe-se como uma figura irredutível, isto é, compreensível em si mesma. Não se pode dizer, por exemplo, que a experiência da suspensão do tempo é o resultado de uma intensificação da facilidade do movimento. São dois sentimentos diferentes, sem que possamos fazer de um a manifestação de outro ou sua tradução (PRADO JR., 1989: 85).

Nota-se que Bento Prado Jr. explicita, com razão, que a experiência da graça registra uma evolução interna, um enriquecimento contínuo, o qual proíbe toda assimilação de suas fases como exteriores umas às outras, como justapostas, presididas pelo entendimento espacializador¹⁰ e, portanto, acolhedoras da categoria “grandeza intensiva”, mero esquema de inteligibilidade empregado pela psicologia empírica para descrever

quantitativamente as variações qualitativas da experiência consciente.

Na concisa descrição da graça, Bergson expôs a dinâmica inerente a essa experiência, o modo como ela é continuamente enriquecida por novos componentes que não se exteriorizam em relação à “emoção fundamental”. De fato, as duas primeiras fases da graça encontram-se, a bem dizer, unidas, à medida que a desenvoltura ou a “facilidade dos movimentos” graciosos se prolonga na previsibilidade do gesto futuro¹¹. É isso, aliás, o que explica a predileção pelas linhas curvas, contida na dança, por exemplo. A linha curva possibilita a previsão, porque remete à ideia de continuidade, jamais promovendo um desencontro entre o *esperado* e o *dado*¹².

Se a graça prefere as curvas às linhas quebradas, é porque a linha curva muda de direção a todo momento, mas cada direção nova estava indicada na que a precedia. A percepção de uma facilidade a se mover vem, pois, fundir-se aqui no prazer de deter de alguma maneira a marcha do tempo e de segurar o futuro no presente (BERGSON, 2001: 12).

Os movimentos que percorrem uma linha curva revelam a fusão das dimensões temporais ou, melhor dizendo, a interiorização de tais dimensões, rompendo definitivamente com a concepção instantânea do tempo, a qual pressupõe a exterioridade entre

⁹ Cf. BERGSON, *Essai*, 2001: 11-13.

¹⁰ O espaço é, para Bergson, forma de justaposição, “meio vazio e homogêneo”, que possibilita à sensibilidade e ao entendimento organizarem a experiência externa e interna. No entanto, diferentemente de Kant, em Bergson, o espaço não recobre a totalidade do âmbito da experiência, deixando certas regiões imunes à sua influência.

¹¹ É preciso observar que a noção de “previsibilidade” não significa aqui pré-formação matemática do futuro no presente, de tal modo que o futuro seria dedutível do presente. Nada mais contrário ao espírito do bergsonismo do que semelhante dedutibilidade, no limite asseverando que “Tudo já está dado”.

¹² Cf. Bento PRADO JR., 1989: 83.

passado, presente e futuro. Assim como o passado impregna o presente, como Bergson bem mostrará alhures, em *Matière et mémoire*, na experiência da graça também o futuro estará de alguma maneira contido no presente. Isso significa que a graça restitui a consciência a si mesma, ao restituí-la à imanência de sua temporalidade vivida, abolindo o finalismo da vida prática e instaurando um tempo autotélico. Como não ver que aqui a fruição estética se aproxima do lúdico, visto que não encontra fora de si mesma sua *raison d'être*? A graça permite acompanhar o fluxo do tempo ao acompanhar o próprio deslizar de uma fase a outra.

Percebe-se, neste ponto, que as duas primeiras fases do sentimento da graça já antecipam a ideia de “simpatia” ou “coincidência” com o que Bergson chamará, um pouco mais tarde, de duração [*durée*]. Há, efetivamente, um nexos interno entre as duas fases examinadas acima, à medida que a leveza e a facilidade dos movimentos graciosos deixam transparecer as evoluções pelas quais passarão no futuro. Mas não são somente as duas primeiras fases que estão imbricadas; o “ritmo”, o terceiro elemento fundamental no desenvolvimento da graça, instaura, na temporalidade *sui generis* que advém logo na segunda fase, a efetiva comunhão entre espetáculo e espectador. Ser capaz “[...] de ler, no próprio perfil do gesto presente, o desenho do gesto futuro” (PRADO JR., 1989: 82) já é a manifestação de aderência total ao movimento gracioso, promovida pelo ritmo, isto é, pela constatação de regularidades no gestual de uma dançarina, para persistir no mesmo exemplo. É o ritmo que propicia ordenar as regularidades dos movimentos, fazendo com que o espectador constitua as próprias evoluções

do objeto que se oferece em espetáculo. São as regularidades rítmicas, em última análise, que atraem o futuro para o presente, que permitem adivinhar “o desenho do gesto futuro” no coração do gesto presente. Em suma, o ritmo explicita o papel que a “simpatia física” parece exercer, estabelecendo uma “comunicação” íntima entre espetáculo e espectador. Tudo se passa como se o espectador estivesse internamente ligado ao espetáculo, de tal maneira que ele participaria de sua execução, abandonando a atitude passiva própria de um espectador. Basta lembrar da “mão impaciente” de Bergson, que “não pode impedir-se de se mover”¹³ para recolocar o objeto gracioso em seu movimento natural. Enfim, o ritmo instaura a “simpatia física”, a adesão do espectador à própria corporeidade do espetáculo, formando com ele uma só realidade. Mas, vale ressaltar, formando uma realidade dinâmica e, por assim dizer, capaz de domesticar o movimento artístico que se exhibe em espetáculo, à medida que seu curso ulterior é acompanhado intimamente por aquele que o aprecia. É por isso que a *sympathie physique* irá culminar na *sympathie mobile*. E esta última será designada como a própria essência da graça.

Convém destacar, uma vez mais, que existem elos internos unificando as fases que Bergson analiticamente distinguiu, na descrição da experiência estética da graça. Portanto, a quarta e última fase encontra-se virtualmente presente desde a primeira. Seguramente, a desenvoltura melíflua dos movimentos curvos desemboca, mediante a noção de previsibilidade, na fusão das dimensões temporais; a fusão das dimensões temporais, desta vez auxiliada pelo ritmo, redundando na simpatia física, na fusão entre espetáculo e espectador; e, por fim, a

¹³ Cf. BERGSON, *Essai*, 2001: 12.



simpatia física prolonga-se em simpatia móvel, no ato que acompanha o próprio processo de engendramento do movimento gracioso. É por isso, também, que semelhante descrição irá culminar na noção de “progresso qualitativo”¹⁴. Ora, o progresso qualitativo é a própria definição da duração, da mais relevante noção metafísica da filosofia bergsoniana. Por conseguinte, pode-se concluir com razoável segurança que é a duração que está sendo descrita ou, ao menos, indicada, sob o exemplo da graça¹⁵. A experiência da graça é certamente apenas um exemplo, mas um exemplo que revela à consciência a temporalidade que a constitui, quer dizer, revela seu estofamento metafísico.

Uma vez percorridas todas as fases pelas quais a graça se desenvolve, atinge-se a compreensão de sua significação subjetiva como “mudança interna” que se totaliza. Mais do que isso, na *sympathie mobile*, ou seja, na coincidência com a mobilidade do objeto gracioso, a vida psíquica é finalmente apreendida como movimento de autoconstituição de si mesma. Livre, portanto, de toda passividade, de toda inércia. Parece acertado afirmar, pois, que antes de receber sua definição conceitual ou teórica, o tempo concreto de Bergson já é apreensível no nível dos fatos, no nível da

experiência imediata. Eis o mérito da análise de Bento Prado Jr. em sua “fenomenologia da experiência da graça”: mostrar que tal descrição psicológica já é efetivamente uma descrição da duração; e a duração, a realidade metafísica suprema do bergsonismo:

*[...] é a descrição que repete a temporalização através da qual o objeto vem ao ser. [...] É o próprio objeto que é esta gênese, que é este constante ato de autoconstituição que jamais atinge a cristalização inerte do dado. A duração é a lei de um universo sempre em vias de constituição. Ela é este movimento de um objeto que vem ao ser, sem jamais deixar de estar vindo (PRADO JR., 1989: 85-6)*¹⁶.

Evidentemente, importa frisar que “objeto” é, no presente caso, uma experiência psicológica ou uma experiência estética: a graça. Acompanhar seu desenvolvimento é acompanhar seu processo de autoconstituição. O vivido [*vécu*], em Bergson, ao contrário do que queria Sartre¹⁷, não é uma *coisa*, um dado inerte, uma representação petrificada; porém, uma realidade dinâmica, eivada de turbulências. Enfim, uma atividade irreduzível a elementos sólidos. O sentimento da graça

¹⁴ Ao fim da análise da graça, Bergson declara: “É este progresso qualitativo que interpretamos no sentido de uma mudança de grandeza, porque gostamos das coisas simples, e nossa linguagem é malfeita para apreender as sutilezas da análise psicológica” (BERGSON, 2001: 13). E Bento Prado Jr. observa: “Este ‘progresso qualitativo’ é portanto *progresso* na medida em que a significação inicial se enriquece, e é *qualitativo* na medida em que suas etapas são heterogêneas e acessíveis à consciência imediata, sem qualquer recurso ao pensamento de estilo causal, que postula uma realidade em si como fonte e razão do processo” (PRADO JR., 1989: 85).

¹⁵ Não há dúvida de que a filosofia de Bergson não é uma filosofia demonstrativa, mas uma filosofia cujas descrições e análises críticas promovem sempre uma “introdução ao *mostrar*”. (PRADO JR., 1989: 63).

¹⁶ Nesse mesmo sentido, Bergson enuncia uma audaciosa sentença metafísica em *La pensée et le mouvant*: “[...] o tempo é o que se faz e mesmo o que faz com que tudo se faça” (BERGSON, 2001: 1254).

¹⁷ Cf. SARTRE, *L’imagination e L’imaginaire*. Em ambas as obras, Sartre polemiza com o pensamento bergsoniano, particularmente com sua concepção de consciência.

permitiu restituir a consciência à sua temporalidade, e tal restituição significa, fundamentalmente, a apreensão do real como processo de engendramento, como “jorro ininterrupto de novidade”¹⁸.

Ao que tudo indica, é o sentido metafísico da vida que pode ser entrevisto na descrição dos sentimentos profundos, particularmente na descrição da graça. A graça parece representar, no domínio estético, o que a vida tem de mobilidade; e, na mobilidade, o que há de plena elasticidade, maleabilidade e flexibilidade contínuas. Enfim, parece exprimir artisticamente a tendência que encaminha a vida para a realização de sua potência criadora, de sua força de invenção; numa palavra, sua liberdade. Se é verdade que o *élan vital* é, no plano cosmológico, o que a duração é no plano psicológico; se é verdade, também, que a vida é de essência psicológica¹⁹, é possível sustentar que a graça, enquanto experiência psicológica suscitada por um objeto artístico, exprime exemplarmente um dos dois sentidos da vida, posto que, enquanto um *sentiment esthétique*, a graça consiste, no âmbito da subjetividade, no próprio fluxo do tempo real bergsoniano, o qual se alargará como fluxo da vida no âmbito cosmológico.

III

É notório que Bergson não elabora, no ensaio *Le rire*, uma teoria da comédia. Aqui como alhures, sua obra não se move unicamente no domínio da Estética. O pequeno ensaio em questão é, ao mesmo tempo, uma reflexão estética e psicológica sobre a significação do riso produzido pela experiência da comicidade. É certo que nem todo riso é suscitado pelo cômico (há risos nervosos, há o riso de saciedade do bebê após a amamentação etc.). O riso que interessa a Bergson, nessa obra, é somente o que advém da apreensão do cômico. Nesse livro, trata-se, portanto, de investigar por que certas atitudes, certos traços de caráter, certos arranjos da linguagem etc., produzem a comicidade e sua correspondente descarga corporal: o riso. E, se há oscilação entre os dois domínios do saber mencionados acima (Estética e Psicologia), é porque o objeto a ser investigado é do âmbito da estética, muito embora o teor da investigação seja majoritariamente psicológico. Bergson busca identificar, em última análise, o que efetivamente representamos, quais estruturas psíquicas são mobilizadas quando irrompe a experiência da comicidade.

O cômico não está, desse modo, unicamente ligado ao corpo, já que as análises irão se encaminhar para os componentes psíquicos da experiência em questão. O alvo do riso é, conforme Bergson assevera, sempre um “caráter”, uma personalidade, um tipo de consciência²⁰. Os teóricos da tragédia, desde Aristóteles, normalmente aproximaram o cômico dos elementos corporais, os quais

¹⁸ Cf. BERGSON, *La pensée et le mouvant*, 2001: 1259.

¹⁹ Cf. BERGSON, *L'énergie spirituelle*, 2001: 824.

²⁰ Bergson declara: “Convencidos de que o riso tem uma significação e um alcance sociais, de que o cômico exprime acima de tudo certa inadaptação particular da pessoa à sociedade, de que, enfim, não há o cômico fora do homem, é o homem, é o caráter que visamos em primeiro lugar. A dificuldade estava, então, mais em explicar como nos ocorre rir de outra coisa que não um caráter [...]” (BERGSON, 2001: 450).



deveriam se ausentar na tragédia. Para eles, tudo o que remetia ao corpo tinha ou poderia ter relações com a comicidade²¹, de sorte que a comédia deveria ser sobretudo um gênero literário que expõe e explora os aspectos corporais das personagens. Frédéric Worms, que insiste no teor psicológico das análises bergsonianas, observa que o cômico é principalmente certa atitude ou certa tendência para a qual tanto o corpo quanto o espírito podem se encaminhar. Daí a comicidade poder ser adequadamente aproximada da loucura. Sendo o cômico sobretudo “rigidez”, conforme ainda se verá mais explicitamente, ela, a rigidez, pode se instalar tanto no corpo quanto no espírito. Mais ainda, pode-se dizer que só se instala no corpo por que antes se instalara no espírito. Contudo, num caso, surge o vasto repertório do gestual cômico (as imitações, as caretas etc.). Noutra, os vícios de caráter (avareza, ciúmes, vaidade), as ideias fixas, a repetição de sentimentos, enfim, todos os traços que geralmente são atribuídos à deformidade moral e à doença mental²². Nesse sentido, Worms afirma que o cômico

[...] não é o corpo que se aplica sobre o espírito; é, ao contrário, o corpo e o espírito que podem assim funcionar não mais ‘normalmente’, mas mecanicamente, por eles mesmos, e se desviar da vida tanto como opressão ou norma prática quanto como flexibilidade movente. Assim, o corpo pode ser cômico, quando se trata de sua inclinação ou de sua rigidez, mas também o espírito, com suas ideias fixas e sua ‘loucura’! (WORMS, 2009: 24).

Se é verdade que nem sempre a loucura suscita o riso, isso se deve ao fato de a loucura, pelo sofrimento que produz, reclamar a intervenção da piedade. Bergson pontuou, categoricamente, que: “O riso não tem maior inimigo que a emoção” (BERGSON, 2001: 388). Quando há compaixão, isto é, quando sentimentos poderosos passam a interferir na apreciação do evento cômico, sua comicidade simplesmente desaparece. Entretanto, o fato que cabe ressaltar aqui é que tanto a experiência cômica quanto a loucura remetem ao mesmo componente fundamental: ao enrijecimento que tende à repetição indefinida, estabelecendo um curioso parentesco entre elas, o qual os

²¹ Na *Poética*, Aristóteles não investigou o significado da comicidade, tampouco a natureza da comédia. O que consta são alguns poucos apontamentos no interior de uma discussão mais ampla sobre os gêneros literários, particularmente a tragédia. Normalmente, sustenta-se que esta lacuna está ligada ao pouco prestígio da comédia entre os gregos. Vista como um gênero inferior, por se concentrar na “*mimêsis* de ‘pessoas inferiores’”, a comédia não teria recebido o mesmo tratamento teórico dos demais gêneros de poesia. No entanto, segundo Pierre Destrée, é aceitável sustentar, com base em evidências históricas, que a comédia recebeu a atenção do estagirita no segundo volume da *Poética*, o qual se perdeu provavelmente antes do século IX. Ainda segundo Destrée, é possível afirmar até mesmo uma teorização aristotélica sobre a “*katharsis* cômica”. Cf. o artigo de Pierre Destrée, “A comédia na *Poética* de Aristóteles” e, também, o próprio Aristóteles, *Poética*, capítulos II e V.

²² Vale lembrar um curioso caso, relatado por Jung em sua autobiografia. Uma paciente de 75 anos, oficialmente diagnosticada como um caso catatônico de *dementia praecox*, passara a maior parte de sua vida internada em um manicômio. Reproduzia obstinadamente com as mãos os movimentos de um sapateiro executando seu ofício. Intrigado com semelhante obstinação, Jung finalmente descobre que a mulher fora apaixonada, na juventude, por um sapateiro, o qual não quis desposá-la. Desde então, manifestou uma severa doença mental que a afastou de todo convívio. Esse caso ilustra exemplarmente o quanto de rigidez há também na loucura. Cf. JUNG, *Memórias, sonhos, reflexões*, 1987: 115-116.

bobos da corte não fazem mais que confirmar historicamente.

No entanto, não é o propósito deste artigo examinar as relações da comicidade com a loucura. Pretende-se apenas pontuar, com semelhantes considerações, que o cômico não está ligado somente ao corpo ou ao que é de natureza corporal. Neste ponto, pode-se dizer, as teorias tradicionais se enganaram, sobretudo porque invariavelmente investigaram a comédia, e não o cômico em geral, e compreenderam a comédia em oposição à tragédia, e não em sua especificidade. Bergson quer mostrar que o cômico diz respeito tanto ao corpo quanto ao espírito, pois é principalmente rigidez, e esta pode se desenvolver, conforme se viu, no físico ou no psíquico: “[...] o espírito se imobilizando em certas formas, o corpo se enrijecendo segundo certos defeitos” (BERGSON, 2001: 414). Sem dúvida, há um preponderante teor “psicológico” nas análises bergsonianas, o qual se justifica na exata medida em que é sempre a consciência que identifica certa “rigidez mecânica” nas coisas e em si mesma. E identificar a rigidez já é, para a consciência, apreender a comicidade.

Convém notar, também, que Bergson não está se ocupando aqui em definir o cômico de modo peremptório. Sua célebre fórmula “*Du mécanique plaqué sur du vivant*” (2001: 405) não consiste em encerrar a comicidade numa definição teórica fechada, a qual fatalmente redundaria em um saber abstrato e generalista. Ao contrário, o que se pretende é caracterizar a comicidade de tal maneira que seu traço essencial se torne visível. O estudo empreendido em *Le rire* busca, portanto, um saber concreto que só pode nascer de uma “longa camaradagem” com os eventos cômicos, isto é, só pode ser estabelecido a partir de um contato assíduo com suas formas artísticas ou cotidianas. É de acordo com esse princípio

diretor que a obra em questão foi elaborada. É de acordo com ele, igualmente, que tais teses serão aqui examinadas.

Bergson identifica, inicialmente, três traços fundamentais na comicidade. Segundo ele, semelhante caracterização escapou completamente aos filósofos que o precederam. Tais traços são os seguintes: a) “Não há o cômico fora daquilo que é propriamente *humano*” (BERGSON, 2001: 388); b) “Ele [o cômico] se dirige à inteligência pura” (2001: 389) e c) “O riso deve corresponder a certas exigências da vida em comum. O riso deve ter uma significação social” (2001: 390).

Em primeiro lugar, a experiência do cômico é exclusivamente humana. Isso significa que o cômico pressupõe uma inteligência e uma sociedade consideravelmente desenvolvidas, de sorte que sua primeira característica geral já implica, virtualmente, as duas outras características apresentadas acima. Um animal certamente pode exprimir sua afetividade (alegria, raiva, medo etc.). Mas um animal não pode exprimir o riso como decorrência de uma experiência cômica, porque não é capaz de organizar sua experiência de acordo com formas estáveis, ou seja, não é capaz de uma ordenação inteligente do real, unicamente na qual a rigidez pode se inserir. Na perspectiva de Bergson, tal ordenação é indispensável na produção do cômico. O prazer da comicidade é um benefício da inteligência que espacializa a experiência e da vida social que articula simbolicamente, sendo ambas comprometidas com a introdução de estabilidade no indomável fluxo do real. Além disso, é risível somente aquilo que é humano ou que remete a algo humano porque só se encontra significado (seja cômico, dramático, trágico) naquilo que concerne ao homem:



Riremos de um animal, mas porque teremos surpreendido nele uma atitude de homem ou uma expressão humana. Riremos de um chapéu, mas não zombamos então do pedaço de feltro ou de palha, mas da forma que os homens lhe deram, do capricho humano que lhe serviu de molde (BERGSON, 2001: 388).

Se uma rocha parecer engraçada, não é em sua indiferença enquanto coisa anônima da natureza, mas em seu comprometimento com a realidade humana, enquanto objeto capaz de assumir uma forma humana (uma rocha fálica, por exemplo). Eis um traço constante em todos os eventos cômicos: a referência, implícita ou explícita, ao que é humano. Fora desse contexto, poder-se-ia dizer, não há comicidade, pois o cômico é a constatação de uma rigidez impregnando o mundo humano.

Em segundo lugar, o cômico é uma experiência essencialmente intelectual. Neste ponto, é considerável sua distância em relação à graça, posto que esta implica um aberto envolvimento com a emotividade: basta lembrar que a graça é um *sentiment*. Ao contrário, a comicidade nasce de um amortecimento das emoções. Ela pressupõe sempre uma “insensibilidade”, uma indiferença ao desprazer sofrido por outrem. Se é possível rir da queda de um transeunte, de uma piada cruel, de uma deformidade física etc., é porque se é capaz de apreender tais eventos unicamente do ponto de vista intelectual, neles captando o enrijecimento que sedimenta a flexibilidade das formas vivas, na exata medida em que se renuncia a se solidarizar com o alvo do riso. A compaixão – enquanto “simpatia moral”, verdadeiro prolongamento da simpatia física encontrada no exame da

graça²³ –, suprime o riso justamente porque anima os componentes emocionais da personalidade, atenuando a necessária preponderância da inteligência e colocando o espectador do evento cômico em união simpática com o outro. Nesse momento, o espectador se compadece e, conseqüentemente, não mais ri. Ressalta Bergson:

Numa sociedade de puras inteligências provavelmente não se choraria mais, mas talvez se risse ainda; enquanto almas invariavelmente sensíveis, acordadas em uníssono com a vida, nas quais todo acontecimento se prolongasse em ressonância sentimental, não conheceriam nem compreenderiam o riso (BERGSON, 2001: 388-9).

Julga-se, portanto, que o riso suscitado pelo cômico conduz à ruptura afetiva com a vida, uma redução da experiência ao que é puramente mecânico, mera articulação inteligente de sensações, ideias ou palavras. Em conformidade com isso, pode-se antecipar que, esvaziado de todo componente emocional, indispensável na apreensão da graça, o riso representa, em última análise, a ruptura com um dos sentidos da vida.

Finalmente, *last but not least*, o componente social do riso. Bergson reconhece em toda comicidade um vínculo necessário com a sociabilidade. Sem dúvida, o cômico só pode reverberar num meio social. Isso parece verdade não apenas porque o “riso precisa de ecos”, ou seja, rimos com mais gosto na companhia de outros ridentes, sejam eles reais ou imaginários; mas, fundamentalmente, porque o cômico exige a presença, atual ou virtual, do outro. Sendo essencialmente humana, toda comicidade envolve alguém de quem se ri

²³ Cf. BERGSON, *Essai*, 2011: 12.

e, por vezes, alguém com quem se ri. A índole social do riso revela também seu importante aspecto corretivo ou pedagógico. Como o riso é uma ostensiva denúncia da rigidez que tende a cristalizar a flexibilidade da sociedade e da vida, resulta que ele cumpre uma preciosa função social: a de apontar para certas regiões da experiência nas quais algo de mecânico ou de automático está se insinuando sobre o que é vivo e espontâneo. Logo, em todos os casos de comicidade, há sempre um “*enrijecimento para a vida social*” ou uma distração que convém evitar, pois obscurecem ou atravancam a fluência da vida. De fato, o cômico não esconde, ao contrário, denuncia a rigidez por trás dos gestos, das atitudes e das palavras. Ademais, basta lembrar os maneirismos de Carlitos para se convencer de que a rigidez é o manancial do comediante, assim como a fluência dos movimentos é o domínio próprio da graça. Por agredir o movimento original da vida, o cômico pede correção. Humilha, ridiculariza, envergonha para corrigir. Eis a função social do riso:

O cômico é este lado da pessoa pelo qual ela se assemelha a uma coisa, este aspecto dos acontecimentos humanos que imita, pela sua rigidez de um gênero inteiramente particular, o mecanismo puro e simples, o automatismo; enfim, o movimento sem a vida. Ele exprime, portanto, uma imperfeição individual ou coletiva que exige correção imediata. O riso é esta própria correção. O riso é certo gesto social, que sublinha e reprime certa distração especial dos homens e dos acontecimentos (BERGSON, 2001: 428).

Semelhantes considerações acentuam que o riso age cerceando a persistente instalação da “rigidez mecânica” no corpo social, realiza uma constante manutenção da vitalidade da sociedade, à medida que retarda ou dificulta o avanço irrefreável das formas congeladas de existência. Ao expor o ridículo, previne as pessoas acerca das condutas inadequadas, normalmente traidoras da flexibilidade viva. Assim, uma sociedade sem humor, sem a capacidade de reconhecer o cômico, tende a se enrijecer em hábitos cristalizados, a se estereotipar em atitudes pré-fabricadas e a permanecer cega para o caráter endurecido de seu modo de proceder. Tende, enfim, a sedimentar o movimento criador da vida em formas fixas de existência, conduzindo a sociedade ao “*fechamento*”²⁴. Não é outra a razão pela qual a rigidez aparece como ameaçadora à sociedade, a ponto de ela mesma, a sociedade, inocular um antídoto ao que a solidifica. Tudo se passa, portanto, como se o cômico, e o riso por ele suscitado, tivessem função profilática, fossem esse antídoto. Estando ligada ao aspecto pragmático da vida, a comicidade só tem razão de ser porque tem uma utilidade. Ela suprime ou visa a suprimir do corpo social todo automatismo, todo mecanismo que obstrui a elasticidade necessária à conduta humana, para que a sociedade consiga desenvolver um pouco do vigor que recebe do *élan vital*. Se a vida é, metafisicamente compreendida, um movimento ou um ato de criação de formas originais de existência, a realidade social, inversamente, é a sedimentação dessa força inventiva motivada por compromissos biológicos de sobrevivência. A vida social seguramente se beneficia da estabilidade. Mas o excesso de estabilidade

²⁴ Em sua última grande obra, *Les deux sources de la morale et de la religion*, Bergson investiga a sociedade à luz de dois princípios: o aberto e o fechado. Pode-se afirmar que o riso, nesse sentido, contribui para o advento de uma sociedade aberta, ecumênica, cosmopolita e livre. Cf. BERGSON, *Les deux sources de la morale et de la religion*, 2001: 1201-1206.



degenera em rigidez. É o que acontece em certos ambientes sociais particularmente favoráveis à comicidade, seja por excesso de formalidades (um quartel militar, por exemplo), seja por excesso de cerimônias (as liturgias religiosas, por exemplo). “Esta rigidez é o cômico, e o riso é seu castigo” (BERGSON, 2001: 396).

Parece pertinente, a esta altura, recolocar a questão da significação psicológica do riso. Em Bergson, tal questão remete ao traço essencial que acompanha todas as experiências cômicas. Não se trata, como em Freud, de perguntar pelas estruturas psicológicas que são acionadas na comicidade²⁵. Trata-se de expor um componente psíquico indispensável, o qual se reproduz invariavelmente na vasta família das experiências engraçadas. Semelhante componente já apareceu de modo explícito na presente exposição. Cumpre, no entanto, sublinhá-lo.

Com efeito, o cômico é uma experiência da consciência. Como tal, a comicidade não está nas coisas, na indiferença do mundo entregue a si mesmo. A comicidade está no sujeito, no ser inteligente e social que define o sujeito. A comicidade é o ato subjetivo de apreensão de certa “rigidez mecânica” ou “automatismo”, sobrepondo-se ao fluxo criador da vida. Em outros termos, a comicidade é a constatação, realizada pela consciência, de um enrijecimento da flexibilidade da vida. Sendo intelectual, o cômico nasce no

domínio do espacialmente estruturado, do geométrico; enfim, do mecânico que se infiltra na tendência que a ele se opõe. A inteligência é, portanto, a função psicológica capaz não apenas de reconhecê-lo, mas também de estruturá-lo, uma vez que ela, a inteligência, é essencialmente geometrizar, ou seja, encontra no espaço abstrato sua condição formal de possibilidade. Ordena e estabiliza tudo o que apreende. É, deste modo, capaz de assimilar unicamente o que há de repetitivo no fluxo vital. Cega para a “invenção de novidade”, não consegue, por exemplo, apreender a graça nos movimentos que se sintonizam com a mobilidade da vida. Por outro lado, é solo fértil para o cômico e para tudo o que a ele se relaciona. Parodiando a fórmula de Sartre, pode-se afirmar que a inteligência é para Bergson a “função imobilizante da consciência”. Se a realidade é um “processo”, a inteligência a converte num conjunto de coisas prontas.

Como não ver aqui que o problema do riso recupera todas as noções fundamentais do bergsonismo, recolocando suas principais questões? Talvez não seja excessivo considerar, com Worms, que o problema do riso tem em Bergson um alcance metafísico que lhe é fundamental. Assinala o intérprete francês:

Portanto, não somente o problema do riso reenvia à filosofia de Bergson como um todo, mas ele reenvia sobretudo a um novo problema do espírito, não mais em sua dualidade com o corpo, mas em sua

²⁵ Freud foi certamente quem melhor explorou a significação psicológica do cômico, muito embora tenha tematizado particularmente uma de suas manifestações: os chistes. Para ele, os chistes, de modo particular, e a comicidade, de maneira geral, exprimem impulsos primários de natureza sexual ou agressiva, normalmente reprimidos pela censura (superego). Tudo se passa, portanto, como se o chiste (e por que não dizer, também, a comicidade?) fosse um mecanismo psíquico por baixo do qual o polido homem civilizado sente a agitação das pulsões instintivas socialmente indesejáveis. Cf. FREUD. *Os chistes e sua relação com o inconsciente*, especialmente B Parte Sintética e C Parte Teórica, 1996: 121-177.

dualidade *interna*, uma dualidade interna à nossa vida, e *suscetível* (como toda dualidade vital) de ser normal ou patológico, o inverso do cômico sendo (como sempre) muito sério (WORMS, 2009: 24).

É notável que Worms deixa claro nessa passagem, extraída de um texto sobre a história contemporânea da filosofia francesa, que o “problema do riso” está conectado ao duplo sentido da vida²⁶, tema por ele explorado em seu principal texto sobre Bergson, *Bergson ou les deux sens de la vie*, embora não contemplando diretamente as categorias estéticas do cômico e da graça. Apesar de ultrapassar o domínio da estética, porque se produz também no cotidiano, tanto a comédia quanto, em geral, a comicidade, enraízam-se num tipo de experiência essencialmente marcada pela função social e biologicamente adaptativa²⁷ de tornar os indivíduos e a espécie mais bem acordados com a vida, compreendida em seu sentido pragmático.

IV

No segundo capítulo de *Le rire*, Bergson procede de um modo que lhe é peculiar, uma vez que se trata de um procedimento abundantemente utilizado em outras obras e que endossa o ponto de vista assumido aqui,

sublinhando que o cômico exprime uma tendência que se choca com o sentido originário da vida. Ao investigar o “princípio permanente e simples” que atua por trás da multiplicidade de recursos explorados pelos comediantes, Bergson propõe um exercício de contraste:

Determinemos portanto as características essenciais pelas quais a vida, vista de fora, parece contrastar a um simples mecanismo. Bastar-nos-á, então, passar para as características opostas para obter a fórmula abstrata, desta vez geral e completa, dos procedimentos das comédias reais e possíveis (BERGSON, 2001: 428-9).

As características encontradas por Bergson na concepção de vida são, mesmo numa inspeção externa, as seguintes: *mudança contínua, irreversibilidade e individualidade perfeita*. Tais características contrastam, evidentemente, com as que podem ser identificadas num sistema mecânico. E é justamente os atributos de um sistema mecânico que acabam reaparecendo nos procedimentos empregados na produção da comicidade: *repetição, inversão e interferência das séries*²⁸. Tal constatação é interessante, não apenas porque mostra bem o *modus operandi* do pensamento bergsoniano (contrastar o conteúdo de uma noção ao conteúdo de uma outra noção, usualmente mais bem compreendida²⁹), mas também

²⁶ Efetivamente, Worms lê a filosofia de Bergson, não à luz de sua dualidade fundamental entre duração e espaço, mas à luz de dois sentidos atribuídos à Vida: “Ora, é precisamente para sublinhar esta força e esta dificuldade, no princípio desta obra, que nos propomos aqui — ao menos a título de hipótese — a compreender essa distinção original como uma diferença entre ‘dois sentidos da vida’” (WORMS, 2004: 07-8).

²⁷ Neste ponto, não causa estranhamento que Bergson tenha sustentado que “[...] o riso é simplesmente efeito de um mecanismo montado em nós pela natureza [...]” (BERGSON, 2001: 481-2).

²⁸ Cf. Bergson, *Le rire*, p. 429.

²⁹ É por contraste, desta vez ao espaço homogêneo, que a duração será definida no *Essai* como “sucessão sem exterioridade recíproca”. Cf. Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, 2001: 72-3.



porque pontua a radical diferença entre o vital e o cômico. Ao definir o cômico como “rigidez mecânica”, Bergson o contrapõe à vida, em sua acepção metafísica, quer dizer, à vida como o reverberar de uma energia criadora que proíbe toda repetição, uma vez que seu ser consiste em mudar; mudar, em diferir de si mesma; e diferir de si mesma, em criar, inventar, fazer advir novidades no seio do real.

Ora, se a comicidade está desligada do sentido metafísico da vida, o qual representa, em última análise, o próprio solo da ontologia de Bergson, onde ela estará ancorada? Seguramente, no sentido inverso, ou seja, em seu sentido pragmático ou biológico. Como foi visto aqui, trata-se de uma “função social” e, como tal, atende a interesses de ordem prática. Vale acrescentar uma passagem particularmente importante do ensaio examinado, visto que sintetiza o essencial da concepção bergsoniana acerca do cômico e do riso:

Toda rigidez do caráter, do espírito e mesmo do corpo será, portanto, suspeita à sociedade, porque ela é o signo possível de uma atividade adormecida e também de uma atividade que se isola, que tende a afastar-se do centro comum em torno do qual a sociedade gravita, de uma excentricidade enfim. E no entanto a sociedade não pode intervir aqui por meio de uma repressão material, já que ela não está sendo atingida materialmente. Ela está em presença de algo que a inquieta, mas a título de sintoma somente — apenas uma ameaça, no máximo um gesto. É portanto com um simples gesto que ela responde. O riso deve ser alguma coisa deste gênero, uma espécie de gesto social. Pelo medo que inspira, ele reprime as excentricidades, mantém constantemente vigilantes e em contato recíproco certas atividades de ordem

acessória que correriam o risco de se isolar e adormecer; flexibiliza enfim tudo o que restar de rigidez mecânica na superfície do corpo social (BERGSON. 2001: 396)

Talvez, à luz da passagem acima, seja conveniente reiterar que a comicidade se insere sempre que houver distração e, por conseguinte, perda da singularidade fluente da vida e consequente solidificação da experiência em generalidades. Não é outra a razão pela qual o cômico é da ordem da inteligência, ao passo que a graça, compreendendo-a retrospectivamente, depende de um ato intuitivo. É, sem dúvida, o interesse biológico, as necessidades vitais e sobretudo sociais que presidem a constituição do cômico e de seu correspondente “gesto social”: o riso. Eles exprimem socialmente os compromissos práticos e utilitários da vida. Ao invés de aderir à singularidade de cada acontecimento, na comicidade, a consciência se impessoaliza no geral, exatamente porque pretende extrair das coisas o que elas têm de repetitivo e não sua originalidade. Além disso, ao invés de manter-se fiel à carga sugestiva contida no presente e indicar a direção do futuro, a comicidade frustra constantemente uma expectativa, à medida que, em geral, nasce de um *desencontro entre o esperado e o dado*, tal como pontuara Bento Prado Jr., em outro contexto. Se as linhas curvas, conforme vimos, exprimem o movimento gracioso, os movimentos cômicos se realizam por meio de linhas quebradas [*brisées*], já que constantemente abortam, no futuro imediato, a expectativa que é gerada no presente. O escorregão e a consequente queda de um transeunte é cômica por que malogra a expectativa de encontrar em seu passo iminente a mesma regularidade acompanhada nos passos anteriores. Uma piada é cômica normalmente por que seu desfecho rompe com o que o enredo inicialmente prometia. Para Bergson, essa

quebra de expectativa só se efetiva no interior de uma apreensão que mecaniza a vida e a realidade social. Novamente, é a rigidez a imobilizar o “progresso qualitativo” da vida. Por isso, apreender a vida e a sociedade como um fluxo criador, cujo desenvolvimento contínuo jamais trai as promessas ostentadas em sua atualidade, é apreender o sentido metafísico que, no limite, inviabilizaria a experiência do cômico, mas, por outro lado, manifestaria constantemente a experiência da graça.

É compreensível, por conseguinte, que Bergson oponha o cômico à graça. A graça é justamente o acompanhamento, em uníssono, da riqueza inventiva dos movimentos artísticos, apreendendo a força sugestiva abrigada no gesto atual, sempre capaz de anunciar, em si mesmo, o gesto futuro. Sendo uma categoria estética, a graça exprime a experiência de uma coincidência com a singularidade da evolução dos movimentos de certas formas artísticas (os movimentos de uma dançarina, por exemplo, muito embora a dança não seja a única arte capaz de suscitá-la). Por analogia, Bergson usou esse exemplo *esthétique* para ilustrar a capacidade de a consciência coincidir com sua própria mobilidade. Nessa apreensão *sui generis*, a consciência compreenderia a si mesma (e isso significa afirmar que ela compreenderia a totalidade de sua experiência, o que equivale a dizer que compreenderia também o mundo externo, posto que ele é objeto da experiência da consciência³⁰) como “processo de engendramento”, o que quer dizer que o real deve ser compreendido como um “movimento de autoconstituição” e não como uma máquina na qual reinaria a determinação necessária de um movimento pelos outros.

Se o cômico denuncia um desajuste entre o indivíduo e a vida prática; e, sendo a vida prática fruto da supressão da mobilidade da vida em prol de uma estabilização artificial e utilitária, em última análise promovida pela espacialização da experiência, compreende-se que ele esteja instalado unicamente no plano pragmático da vida, pouco ou nada tendo a ver com seu sentido metafísico. Contudo, o poder corretivo do riso mostra bem que tal experiência não consiste apenas na adaptabilidade do indivíduo à vida social. A comicidade, além disso, parece denunciar que o domínio prático sofre de uma doença congênita, à medida que nasce de uma violência contra o movimento originário da vida. Sabe-se que o tema do *tournant* da experiência, que antecede a própria filosofia da vida de Bergson, já ensinava que a vida prática procede de uma inversão (ou *virada*) que viola a própria natureza do *élan vital*, invertendo seu sentido original e produzindo o universo humano, isto é, o real adaptado às necessidades vitais e sociais do homem. Enfim, o sentido metafísico degenerando em sentido pragmático. Foi em *Matière et mémoire*, livro publicado onze anos antes de *L'évolution créatrice*, que Bergson propôs o *tournant* como expressão da dualidade no próprio coração de sua concepção de vida:

Mas haveria uma última empresa a tentar. Seria ir buscar a experiência em sua fonte ou, antes, abaixo dessa virada [tournant] decisiva na qual, inflitando no sentido de nossa utilidade, ela torna-se propriamente experiência humana (BERGSON, 2001:321).

Desse modo, a graça, ao acompanhar a irrupção de certos movimentos artísticos, remete a uma apreensão da vida em seu

³⁰ Vale a pena recordar aqui uma célebre sentença de Bergson: “A verdade é que uma existência só pode ser dada numa experiência” (BERGSON, 2001b: 1292).



teor propriamente metafísico, uma vez que culmina na assimilação do real como “processo de engendramento”. E a experiência cômica, apesar de não dispor a consciência para a apreensão direta, imediata, do vicejar inventivo da vida, compromete-se indiretamente com seu sentido metafísico³¹, à medida que visa a introduzir flexibilidade onde há rigidez. Tudo se passa como se a imperiosa pressão das necessidades biológicas, o extraordinário vigor da existência prática fossem constantemente ameaçados pelas formas artísticas; quer pela graça, ao colocar a consciência em plena sintonia com o movimento vital; quer pela comicidade, ao apontar a rigidez solidificando a vida social, e exigindo correção. Seguramente, a comicidade está ligada ao sentido pragmático da vida. A arte do comediante não faz outra coisa senão denunciar o indivíduo à sociedade, ajustá-lo às suas exigências, às “resistências da matéria”. Worms pontuara que: “A comédia é essa arte mista, a única arte que não está do lado do indivíduo (como a tragédia, ou a pintura), mas que tem uma função vital e social: ela castiga, e não pode compadecer-se” (WORMS, 2009: 129). Porém, a despeito de seu teor adaptativo, que a torna um meio eficaz para realizar tais ajustes e assim flexibilizar as condutas ou atitudes humanas, impedindo que a sociedade congele suas relações, o ensaio *Le rire* pode ser recebido, à luz da interpretação de Worms, como uma obra que sustenta uma compreensão metafísica do cômico ou, ao menos, que lhe dá também um alcance metafísico. Mesmo não promovendo uma simpatia

com o fluxo criador da vida (no âmbito da “estética bergsoniana”, tal privilégio é reservado, como se tentou mostrar aqui, à experiência da graça), a comicidade pode contribuir sensivelmente para impedir que a vida social e cultural se automatize a ponto de não mais ser capaz de apreender internamente o *élan vital*.

Referências bibliográficas

- ARISTÓTELES. Poética. In: _____, *Os pensadores*, Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Nova Cultural, 1991.
- BERGSON, Henri. *Oeuvres* (Édition du Centenaire). 6^a ed. Paris, PUF: 2001.
- DESTRÉE, Pierre. A comédia na *Poética* de Aristóteles. *Organon*, n° 49, p.69-94.
- FREUD, Sigmund. *Os chistes e sua relação com o inconsciente*. Tradução de José Luiz Meurer. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- JOHANSON, Izilda. *Bergson: pensamento e invenção*. São Paulo: Editora da FAP-UNIFESP, 2014.
- JUNG, Carl Gustav. *Memórias, sonhos, reflexões*. Tradução de Dora Ferreira da Silva. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.
- PETERS, F. E. *Termos filosóficos gregos: um léxico histórico*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1983.
- PRADO JR., Bento. *Presença e campo transcendental: consciência e negatividade*

³¹ Num sentido bastante diferente, mas que convém lembrar aqui, Albert Thibaudet, um dos primeiros intérpretes do bergsonismo, observou a proximidade entre a comédia e o nascimento da metafísica, em sua obra *Le bergsonisme*. Thibaudet declara: “E a teoria de Bergson sobre o cômico viria aqui substituir muito a propósito seus argumentos sobre a confusão zenoniana entre o espaço matemático e a duração viva. O cômico aparece quando o mecanismo se superpõe ao vivo e pretende momentaneamente o substituir. O argumento de Zenão é um argumento de humorista” (THIBAUDET, 1923: 45-6).

A graça e o cômico: Os “dois sentidos da vida” na estética bergsoniana

na filosofia de Bergson. São Paulo: Edusp, 1989.

SARTRE, Jean-Paul. *L'imagination*. Paris: PUF, 2012.

_____. *L'imaginaire*. Paris: Gallimard, 1986.

THIBAUDET, Albert. *Le bergsonisme*. Paris: Gallimard, 1923.

WORMS, Frédéric. *La philosophie en France au XXe siècle: moments*. Paris: Gallimard, 2009.

_____. *Bergson ou les deux sens de la vie*. Paris: Quadrige/PUF, 2004.

_____. *Introduction à Matière et mémoire de Bergson*. Paris: PUF, 1997.