



Do espaço fixo ao espaço em fluxo.

Fluxo e pensamento: a presença do bergsonismo¹

Autor:

Priscila Arantes e Eduardo Cardoso Braga²

Universidade

Docentes do Centro Universitário SENAC

Resumo

O objetivo do presente artigo é demonstrar, tomando como subsídio a produção artística desenvolvida nos espaços urbanos, o deslocamento de uma visão de espaço fixo, homogêneo, dado a priori, para uma visão de espaço móvel, que se dá a partir do fluxo de comunicação e conexão constantes; um espaço que se constrói a partir de uma cartografia líquida, engendrada fenomenologicamente e relacionalmente. A fenomenologia bergsoniana se torna uma importante fonte para o diálogo e a construção de uma fundamentação da epistemologia e percepção dos fenômenos temporais.

Palavras-chave

Arte; mídia; cultura urbana; espaço urbano; Bergson

¹ Trabalho apresentado ao NP de Pesquisa Comunicação e Culturas Urbanas, do Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom. Coordenação: Profa. Dra. Silvia Borelli.

² Priscila Arantes é doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP e coordenadora do Curso de Pós Graduação em Mídias Interativas do Centro Universitário SENAC. É coordenadora do Núcleo de Pesquisa CNPq *Estética, Design e Comunicação*. É coordenadora do projeto *Estéticas Tecnológicas* no Centro Universitário SENAC, autora de *Arte @ Mídia: perspectivas da Estética Digital* (Ed. SENAC/FAPESP), parecerista da CAPES e curadora independente. O conceito de espaço em fluxo vem sendo desenvolvido pela autora em seu pós doutorado.

Eduardo Cardoso Braga possui graduação em Educação Artística pela Fundação Armando Álvares Penteado (1983), graduação em Filosofia pela Universidade de São Paulo (1995) e mestrado em Filosofia pela Universidade de São Paulo (2000). Doutorando em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. Trabalhou na Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo em museus como Pinacoteca do Estado e Museu da Casa Brasileira, atuando na curadoria e montagem de exposições e também na área de Arte-Educação, Serviço Educativo. Professor do SENAC.



Do espaço fixo ao espaço em fluxo

Walter Benjamin é um autor lembrado com frequência e cujos textos são sempre citados quando se trata de pensar a obra de arte e a estética contemporânea. *Pequena história da fotografia e A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* tornaram-se textos seminais em nossa cultura para descrever as metamorfoses trazidas pelos avanços tecnológicos ao aparelho perceptivo.

Longe de enxergar a história da arte somente como a história dos conceitos estéticos, o filósofo acentua a importância dos meios e técnicas que permitem colocar esses conceitos em voga. As técnicas, de acordo com Benjamin, desencadeiam percepções e processos cognitivos que são, muitas vezes, os motores das grandes transformações estéticas. Assim é sua descrição do cinema: o filme não somente instaura uma nova forma de percepção, distraída, diversa daquela vinculada às produções anteriores, mas, através da técnica de montagem e reprodução, desintegra um valor estético caro à tradição: a aura, isto é, determinadas concepções espaço-temporais vinculadas à tradição.

Por outro lado, a presença cada vez mais massiva dos meios de comunicação na sociedade levaria, de acordo com Vattimo (1996), a uma erosão do princípio de realidade e a uma explosão da estética para fora dos limites que lhe eram estabelecidos pela tradição. Nesta estetização do cotidiano, o que está implícito no pensamento de Vattimo, é a importância do fenômeno estético para se pensar as questões mais gerais da realidade social.

Partindo destes dois princípios – de que a técnica determina os preceitos perceptivos e de que as questões estéticas estão atreladas às discussões mais gerais da sociedade – o presente artigo tem como objetivo discutir as metamorfoses da percepção no contexto da contemporaneidade.

Se for certo que existe uma intrínseca relação entre estética, meios técnicos e sociedade, quais os formatos perceptivos engendrados a partir do advento da cibercultura e como as discussões espaço – temporais refletem o momento do capitalismo informacional de nosso tempo?

Partimos, neste trabalho, da hipótese que as novas tecnologias midiáticas instauram uma *estética do fluxo*, daquilo que se dá em trânsito e em contínuo devir. *Fluxo* é a qualidade, ato ou efeito de fluir. Diz respeito ao movimento de um líquido e



também à substância que facilita a fusão de outras. O fluxo, por outro lado, constitui-se como característica primordial dos fluídos; representando aquilo que não tem forma fixa e durável.

Zygmunt Bauman (2001) utiliza os termos liquidez e fluidez para descrever a cultura de nosso tempo. Sua concepção tem raízes em uma imagem cunhada há um século e meio pelos autores do *Manifesto Comunista* para descrever a sociedade burguesa: “Tudo que é sólido desmancha no ar, tudo que é sagrado é profanado, e os homens são finalmente forçados a enfrentar com sentidos mais sóbrios suas reais condições de vida e sua relação com os outros homens”. Derreter os sólidos, dissolver aquilo que persiste no tempo e é infenso à sua passagem ou imune ao seu fluxo é o espírito da nova fase na história da modernidade, de acordo com Bauman.

Vivemos em um ‘mundo flutuante’, em constante fluxo como diria Heráclito. Neste mundo - contrariamente ao pensamento moderno em que a razão dominava soberana e as verdades eram sólidas como as certezas sobre as coisas - situamo - nos dentro da lógica da indeterminação, da não-perenidade, daquilo que é volátil e efêmero, incerto, instável e passageiro.

O conceito de fluxo como possibilidade para se pensar a estética contemporânea surge, portanto, como contraponto aos discursos estéticos da tradição, que pregam a forma fixa e perene: índices da beleza, da objetividade e do princípio de verossimilhança.

Em *Formless*, Rosalind Krauss e Yve-Alain Bois indicam essa direção. Partindo de uma definição de Georges Bataille, utilizam o termo informe para colocar em xeque os mitos fundadores do discurso modernista no campo das artes, instaurando conceitos tais como *base materialism*, *pulse*, *horizontality* e *entropy*.

De fato, não há como negar que a sociedade de nosso tempo é marcada pelos fluxos de informação e inovações tecnológicas. Longe de serem meros recursos técnicos, as tecnologias da informação vêm provocando alterações profundas no mundo do trabalho, da economia, na área da cultura, na área social, no aparelho perceptivo, ou seja, na forma de nos relacionarmos com o tempo e o espaço.

Diferentemente do espaço renascentista, cujo discurso se baseava na visão de um espaço homogêneo, mensurável e que punha no sujeito e na visualidade seu ponto fundamental, o espaço contemporâneo coloca em xeque a noção de contigüidade física, instaurando noções como a da ubiquidade inerente a uma lógica de fluxos de informação. De Lyotard a Paul Virilio (1989), o espaço parece ter se esfarelado,



trocando sua fixidez e imobilidade por um *espaço em fluxo*, que coloca na conexão, na mobilidade, nas relações e no sujeito em trânsito seu eixo fundamental. Além disso, a aceleração tecnológica põe em cena a instantaneidade do tempo: tempo sem tempo, que rompe com uma visão linear, irreversível, mensurável e previsível do tempo. Se, por um lado, o culto ao instantâneo e efêmero aponta para a fabricação do esquecimento, por outro, gera, como afirma Barbero (2006), um incontrolável desejo de passado, colocando a memória e a amnésia como discussões centrais da atualidade.

O objetivo do presente artigo, neste sentido, é demonstrar, tomando como subsídio a produção artística, o deslocamento de uma visão de espaço fixo, homogêneo, dado a priori, para uma visão de espaço móvel, que se dá a partir do fluxo de comunicação e conexão constantes; um espaço que se constrói a partir de uma cartografia líquida, engendrada fenomenologicamente e relacionalmente.

O que me interessa é menos fazer um estudo histórico sobre o conceito de espaço, mas, à semelhança do método arqueológico foucaultiano, busco verificar como o discurso de um espaço móvel, em fluxo, interfaceado, que prevê a conexão, a mobilidade e a comutação entre espaço físico e espaço de comunicação, é revelador de determinados preceitos da sociedade capitalista.

A racionalização do espaço no renascimento

A perspectiva central, técnica desenvolvida no século XV, como se sabe, pressupõe uma visão racional e sistemática do espaço, contrária ao espaço descontínuo e fragmentário da época medieval. A ordem divina das coisas é substituída por uma ordem racional e científica, e o espaço passa a ser criação da inteligência do artista-geômetra.

A perspectiva não é somente, neste sentido, mero recurso técnico, mas princípio revelador de determinados pressupostos culturais da época. Ela repousa no pressuposto de que as retas do espaço convergem para um ponto de fuga único e gerador de ordem: o olho do sujeito, único e imóvel. A ligação entre individualismo e perspectiva é relevante; não por acaso podemos dizer que a perspectiva é o substrato material revelador dos princípios cartesianos de racionalidade que foram integrados ao



projeto do iluminismo - base epistemológica central para a construção de todo o pensamento moderno.

Ou seja, a concepção de espaço no renascimento é reveladora de uma relação profunda com os princípios cartesianos de racionalidade e com as questões mais amplas da sociedade da época. Não por acaso, Descartes, na segunda parte de seu *Discurso do Método*, esboça os fundamentos seguros do pensamento pelo paradigma espacial da fundação urbanística e arquitetônica.

No *Discurso do Método* fica claro que a cidade ordenada e regular é metáfora do caminho para o pensamento racional: o arquiteto-filósofo deve rejeitar caminhos instáveis para alcançar a verdade, assim como a cidade deve ser construída por um único mestre. No *Discurso do Método*, a topologia urbana revela uma cidade do caminho certo: no centro encontramos seu arquiteto ou seja, o *cogito cartesiano*, a explicitação, no campo filosófico do sujeito imóvel e unilocular, da perspectiva renascentista.

Rompendo com a fixidez do espaço

A cidade de Descartes, ou melhor, o pensamento cartesiano, é colocado em debate em *O camponês de Paris*, de Aragon, uma das realizações mais interessantes da prosa surrealista, ao lado de *Nadja*, de André Breton. A cidade de Paris do início do século, longe de ser apenas cenário urbano para as idas e vindas do personagem de *O camponês de Paris*, é metáfora, especialmente no “prefácio a uma mitologia moderna”, do pensar surrealista e da crítica à racionalidade cartesiana. *O camponês de Paris* é uma manifestação, no campo da literatura, da crise dos preceitos metafísicos e filosóficos.

A cidade dos surrealistas não é mais reveladora de um espaço regrado e seguro como as cidades de Platão e Descartes, das certezas e verdades prometidas pelos ideais da Razão, mas a cidade dos sonhos, dos desejos, dos cruzamentos insólitos, das *passagens* que devem ser decifradas, das ambigüidades, das imagens dialéticas, como assinala Walter Benjamin: espaços que, tais como os sonhos, trazem encruzilhadas, passagens contraditórias que se misturam produzindo, muitas vezes, curto-circuitos iluminadores (iluminação profana). Seus meandros, suas ruelas, não descrevem e não são mais frutos de um arquiteto-engenhoso: mas fruto da vivência daqueles que, tal

como o *Camponês de Paris*, ousam caminhar por outras bifurcações que não aqueles impostas pela razão instrumentalista.

Na verdade, o que se percebe é que a arte moderna coloca em cena novas visões de espaço que vão rompendo, aos poucos, as noções de imutabilidade, racionalidade, fixidez, perspectiva e visualidade inerentes à cultura renascentista. Nessa perspectiva, o espaço deixa de ser visto como uma entidade absoluta dada *a priori*, transformando-se em uma categoria relativa que se constrói no tempo e no embate direto com a ação corpórea do sujeito.

Quando Hélio Oiticica, por exemplo, por meio de seus relevos espaciais e seus *parangolés*, liberta as cores e as formas do suporte tradicional da pintura, levando-as ao espaço, sua idéia era exatamente investigar proposições mais vivenciais, aproximando a obra de arte da experiência cotidiana. A obra sai do espaço da tela, para entrar no espaço real, vivenciado plenamente pelo espectador.

As propostas neoconcretas, neste sentido, ora se lançam a modalidades vivenciais dos objetos, ora se deslocam para o campo das manifestações ambientais o qual, rompendo com uma noção de espaço vazio e neutro - receptáculo das coisas do mundo - se define como um espaço que incorpora, fenomenologicamente, a ação do corpo do espectador. É um espaço com qualidades afetivas, espaços-afetos, como diria Félix Guattari (1992), espaços-vivência, que se geram a partir da experiência corporal subjetiva.

Nesta crítica de um espaço dado *a priori* e na construção de um espaço relacional, em interface com o público, encontramos não somente os projetos de arte participativa, que explodiram nos anos 60 no cenário mais geral da arte, mas também projetos que romperam com a primazia da percepção visual, tais como os desenvolvidos pela land art, sky e space art .

Na década de 70, por exemplo, Roberth Smithson com sua já icônica obra *Spiral Jetty* manifestou sua concepção de land art e o sentido de imensidão e falta de limites característicos dos espaços naturais. A questão que se colocou para os integrantes desse movimento não dizia respeito necessariamente ao tamanho da obra, mas era criar uma escala que colocasse em debate a percepção humana. Essa preocupação também está presente em *Mutações geográficas: fronteira SP/RJ* (1969,) de Cildo Meireles, que consiste na reprodução, em uma maleta de couro, do padrão topográfico entre o Rio de Janeiro e São Paulo.

Ao lado de uma crítica à visualidade e a um espaço fixo dado *a priori*, verifica-se, também, uma ruptura com o espaço confinado da galeria e do museu. É dentro desta prerrogativa que se situam os projetos de intervenção urbana que fizeram, assim como os *grafittis* e as performances, parte de uma virada fundamental no campo das artes visuais nos anos 60/70.

No Brasil, a utilização de espaços urbanos como meio expressivo eclode nos anos 70 com a manifestação de grupos e práticas que reclamavam por uma autonomia em relação ao mercado confinado da galeria e do museu. Nelson Leirner, Viagou Sem Passaporte, Cláudio Tozzi, o grupo Manga Rosa e o grupo 3nós 3 são alguns exemplos, entre inúmeros outros, que utilizaram, nos anos 80, o espaço urbano como palco de experimentação estética.

No início de 79, o 3 Nós 3 – Hudinilson Junior, Rafael França e Mario Ramiro desenvolveram intervenções artísticas no espaço da cidade. Para Ramiro, a manipulação da mídia, ao lado da utilização da cidade como palco das intervenções, é um dos diferenciadores essenciais das práticas do grupo em relação a outros trabalhos desenvolvidos no ambiente urbano. Para ele, a intervenção no espaço urbano só tinha sentido se pudesse, de alguma forma, reverberar no espaço dos meios de comunicação, construindo uma espécie de rede entre os espaços urbanos e o da mídia e, ampliando em escala, a experimentação desenvolvida no espaço físico-geográfico.

Em uma outra perspectiva, encontramos os trabalhos do argelino Fred Forest, cujo ponto de partida é considerar a cidade – a sociedade - como comunicação. A cidade, aqui, já não é mais vista como em Descartes, como palco da racionalidade, mas como espaço de relações intersubjetivas e comunicacionais, como diria Flusser.

Para além de situar-se no espaço confinado do museu e da galeria, as ações de Forest, muitas vezes, se desenvolveram no espaço da realidade cotidiana, em circuitos paralelos, extramuros. Postulavam um questionamento de territórios estabelecidos e utilizavam a cidade como protagonista da manifestação estética, tal como propunha o programa político e estético dos *Situacionistas*, que defendiam a união da dimensão estética com a experiência social e política. Vale lembrar, também, de *O branco invade a cidade* (1973), cuja ação consistiu em sair pelo centro de São Paulo - do Largo do Arouche até a Praça da Sé - simulando uma passeata com umas dez pessoas carregando cartazes em branco. Centenas de curiosos aderiram “à passeata” bloqueando o trânsito por várias horas. Forest foi preso pelo DOPS, e a organização da Bienal e a embaixada da França tiveram que intervir a seu favor.

Em uma outra perspectiva, podemos citar *The limousine project* (1990), de Antoni Muntadas: uma instalação pública ambulante que trafega no espaço da cidade e que tem como veículo essencial a limusine, signo de poder, luxo e status; símbolo do espetáculo e da celebridade midiática. O automóvel foi convenientemente adaptado a fim de que os vidros servissem de retroprojeção de uma série de imagens da publicidade. Aqui a obra não é pensada como *site-specific*, mas como algo que se dá em trânsito e que se desloca pelo espaço da cidade.

Estética do fluxo e novas espacializações

Tanto o trabalho do grupo *3nós3*, como o de Fred Forest e o de Muntadas, apesar de suas diferenças, colocam em cena dois pontos que me parecem fundamentais: 1) a concepção de um espaço, não fixo, não visual, mas que se constrói a partir de contextos e relações; 2) o desenvolvimento de projetos que colocam em cena uma comutação entre os espaços físicos e os comunicacionais.

Tanto o primeiro quanto o segundo ponto são extremamente pertinentes para se pensar o estatuto do espaço na contemporaneidade. Não por acaso Lev Manovich, em seu texto *Augmented space* (2005), afirma que teremos cada vez mais tecnologias computacionais e de rede contaminando o espaço físico e geográfico. Não por acaso as tecnologias móveis (que possibilitam que o usuário esteja conectado a todo o momento e de qualquer lugar) e a computação pervasiva³ (a construção de ambientes saturados de computação e que se integram aos usuários) vêm se tornando discussões cada vez mais presentes na atualidade.

Na cena contemporânea, tem surgido uma série de trabalhos que colocam em relevo esta comutação, este fluxo, este trânsito entre espaços físicos e comunicacionais, postulando uma certa “liquefação” da cidade contemporânea. Contrariamente às técnicas de visualização desenvolvidas na época do renascimento, que colocavam no olhar do sujeito único e imóvel seu acento fundamental, as tecnologias contemporâneas

³ Tornar o uso do computador transparente ao usuário, diferente de como é feito hoje, onde o homem tem que ligar, operar e desligar as máquinas. Na computação pervasiva, o homem seria inundado por tantos computadores que estaria interagindo mesmo sem perceber. Para isso, é necessário que o computador tenha uma interface amigável e simples de se usar. Caso a interface seja algo complicado de se usar, toda a idéia da computação pervasiva vai por água abaixo. A computação ubíqua (ou pervasiva) surgiu devido a grande interação entre pessoas e máquinas que rege o mundo atualmente, ao fato de que cada vez mais os homens trabalham compartilhando informações e de que cada vez mais computadores wireless estão presentes em nossa vida.



põem em debate um sujeito em trânsito, em constante movimento e em conexão permanente.

Caso exemplar é o trabalho do grupo inglês *Blast Theory*, especialmente o game *Can you see me now?*. O game reúne alguns participantes numa cidade e através de *palmtops* compostos por uma interface de localização e associados a um GPS, mostra onde se localiza cada participante, que não deve deixar nenhum outro se aproximar dele, caso contrário, está fora do jogo.

Em *Body movies*, do artista catalão Rafael Lozano Hemmer, somos convocados a nos deparar com uma arquitetura relacional, um espaço que se modifica a partir da relação com os participantes da cidade.

Em uma outra perspectiva, podemos destacar o trabalho *Invigilate* (2005), proposto pelo polonês Roch Forowicz, que problematiza a falta de privacidade na sociedade contemporânea. Para realizá-lo o artista captou, por uma hora, imagens das janelas de três prédios que ficavam na frente de seu apartamento, na cidade de Varsóvia. Em seguida, criou uma espécie de interface com a imagem em *still* de cada prédio e disponibilizou o projeto em um website (http://free.art.pl/roch_forowicz). A interface permite que o internauta clique o mouse sobre algumas janelas e assista a uma ação que ocorreu dentro de cada ambiente. Apesar de não utilizar tecnologias móveis, esse trabalho coloca em evidência a idéia de vigilância e controle e da falta de privacidade presentes em uma sociedade onde os meios de comunicação se tornam peça fundamental para o rastreamento de informação.

O que se percebe na construção deste novo discurso, que coloca nos espaços em fluxo, em trânsito, em movimento, seu acento principal, é uma via de mão dupla: por um lado, a mobilidade e a conexão constante, a possibilidade de qualquer um poder se conectar, com qualquer outro de qualquer lugar, andando, sentado na praça ou dentro de um ônibus, por outro lado, longe de encontrar o ponto “seguro” prometido pela perspectiva central, o sujeito contemporâneo parece se deparar com novas formas de poder, de vigilância, de controle e rastreamento.

Talvez pudéssemos falar, na contemporaneidade, de uma cidade líquida: sem centro e ordem, em que os espaços de fluxos se comutam com os espaços de lugares. Nesta cidade não existe mais o lugar para a certeza e segurança encontradas pelo eu cartesiano. Trata-se de um *Jardim das veredas que se bifurcam*, como diria Borges. A cidade contemporânea é movediça, líquida, nômade. Aqui nenhum lugar parece ser o

locus privilegiado para a verdade e a segurança prometidas. Não é mais o *eu cartesiano*, nem o *camponês de Paris* que vagueiam pela cidade, mas o sujeito coletivo, interfaceado, plugado, conectado, que percorre suas ruas indo não se sabe bem para onde.

Fluxo e pensamento: a presença do bergsonismo

Uma das conseqüências da presença ubíqua dos computadores e da dinâmica de nossas cidades é a percepção do tempo como algo em fluxo; acontecimento em tempo-real. Consonante com esta presença ocorre o ressurgimento da filosofia fenomenológica de Bergson e sua visada em relação ao tempo e, principalmente, a multiplicidade. Gilles Deleuze é um, senão o maior, responsável por este surgimento⁴, ao se debruçar sobre o pensamento de Bergson. Neste pensamento as coisas não são substâncias independentes do tempo e do devir, mas “fases” de um devir, de um tornar-se. Uma coisa não é o efeito de uma causa, mas a expressão de uma “tendência”, que é uma fase do vir-a-ser.

Quando pensamos na relação estética com a cidade, imediatamente pensamos na fruição do espaço e do movimento. Quando pensamos em movimento, imediatamente pensamos num ponto se deslocando no espaço, que é a forma típica da física moderna encarar a noção de tempo. Uma das características desta ciência é a de se negar a tratar o problema da mudança ontológica e o reduzir a questão da mudança à da deslocação de partículas no espaço. Ao contrário, Bergson constrói uma ontologia em que a vida e o mundo se tornam imagem-movimento, na qual as coisas estão em perpétua variação umas em relação às outras. Por que Bergson se utiliza da palavra imagem? Trata-se de imagem enquanto “*imago*”, ou seja, aquilo que aparece enquanto aparecer, em outros termos, um fenômeno. O pensamento de Bergson teve uma enorme influência na teoria de arte e na estética da primeira metade do século XX. A nova forma do *cubismo* entender o espaço, por meio de um tempo interior aos objetos, tem enormes relações com a filosofia de Bergson. Entretanto a expressão estética do bergsonismo é o *simultaneísmo* elaborado principalmente por Delaunay e Léger. Seus trabalhos neste vertente caracterizam-se pela presença constante de arcos e círculos, os quais são a

⁴ Segundo Alain Badiou e Giovanna Borradori, o bergsonismo e seu conceito de multiplicidade estariam no centro da filosofia de Deleuze. Para tanto, basta lembrar o ensaio de Deleuze, publicado recentemente e produzido em 1956: “La conception de la difference chez Bergson”. Este ensaio foi elaborado para uma conferência e revela as preocupações bem como os intensos estudos sobre a metafísica de Bergson que Deleuze realiza no período.



expressão do *simultaneísmo*, ou seja o tempo apreendido enquanto conjunto. Trata-se de uma pesquisa e uma captura do desmensurável, ou do infinito atualizado, de um sublime visual, ou seja, do conjunto do tempo. O *simultaneísmo* é a imensidade do futuro e do passado enquanto simultâneos no conjunto do tempo. Assim, por exemplo, um círculo de Delaunay é uma resposta à questão: o que é o conjunto do tempo? (Deleuze 1998).

Essa ontologia conduz a uma nova forma de conceber o tempo em relação com o conceito de multiplicidade heterogênea. Assim, um bom caminho para compreender o conceito de tempo bergsoniano é analisar o conceito de multiplicidade, o qual se pretende aqui esboçar em seus contornos gerais.

Já em sua primeira grande obra “*Essai sur les données immédiates de la conscience*”, Bergson polemiza com Kant; pois este, segundo Bergson, concebeu a liberdade como fora do tempo e do espaço, porque, enquanto as funções de conhecimento têm como fundamento a sensibilidade espaço-temporal, a faculdade prática e a atividade moral opõem-se a toda determinação sensível. O tempo é uma forma aplicável aos fenômenos, ou seja, aos objetos do conhecimento. A alma humana, a consciência moral e a vontade livre são alheias ao espaço e ao tempo. Bergson, ao contrário de Kant, a fim de definir consciência e conseqüentemente liberdade, propõe estabelecer uma diferença entre tempo e espaço. Trata-se então de separar os elementos de um misto, com o objetivo de estabelecer elementos simples passíveis de uma intuição e problematizar corretamente as coisas. Assim, Bergson definirá os dados imediatos da consciência como sendo de natureza temporal, em outros termos como *duração* (no vocabulário de Bergson: *durée*). Na *duração* não existe justaposição dos eventos, conseqüentemente não existe causalidade; assim é neste contexto que podemos falar de liberdade. Portanto, é exatamente no contexto no qual Kant considera que não existe propriamente liberdade, pois é o contexto do sensível, no qual os eventos estão submetidos às leis da causalidade, que Bergson situa a *duração* e a concebe como liberdade. Trata-se então de uma liberdade incorporada, materializada por meio de atos no mundo sensível.

Para Bergson devemos compreender a *duração* como uma multiplicidade qualitativa, a qual é oposta à multiplicidade quantitativa. Uma multiplicidade quantitativa é sempre homogênea. Por exemplo: quando observamos um rebanho de ovelhas, podemos perceber imediatamente a semelhança entre elas; portanto uma multiplicidade quantitativa é sempre homogênea. Porém, podemos, a despeito dessa homogeneidade, numerar as ovelhas desse rebanho. Somos capazes de enumerá-las

porque cada ovelha está espacialmente separada, ou seja, as ovelhas estão justapostas umas às outras. Então, cada uma delas ocupa uma localização discernível; por conseguinte, multiplicidades quantitativas são homogêneas e espaciais. Devido ao fato de uma multiplicidade quantitativa ser homogênea, podemos representá-la por meio de um símbolo, por exemplo, a soma “50”. Ao contrário das multiplicidades quantitativas, multiplicidades qualitativas são heterogêneas e temporais. Isto é uma idéia difícil de ser assimilada, pois ela marcha contra a tradição de pensamento da metafísica ocidental; já que quando pensamos em heterogeneidade, pensamos em justaposição. Mas, na *duração*, heterogeneidade não implica em justaposição, ou implica apenas retrospectivamente. Por conseguinte, a multiplicidade qualitativa não pode ser adequadamente representada por um símbolo; de fato, segundo Bergson, a multiplicidade qualitativa é inexprimível. Trata-se então de uma progressiva mobilidade temporal. Para Bergson a liberdade é *duração*, ou seja, mobilidade. Liberdade não é mais um atributo de um sujeito (livre-arbítrio), mas uma mobilidade incorporada no sensível⁵.

A *duração* consiste de duas características: unidade e multiplicidade. Então, o tempo cronológico, mensurável, métrico deve ser distinguido de uma “*duração*” que é pura qualidade, progresso, que não escoa de forma mecânica como um relógio, mas, ao contrário, qualitativamente ligada à vida e com uma incorporação fundamental na existência. Para Bergson, a vida é multiplicidade temporal, variação qualitativa. Não somente a vida em seu sentido geral, mas também a memória, na qual se dará a compreensão da vida psíquica como devir e *duração*. Uma realidade temporal como a consciência humana é uma realidade que dura, muda e se diferencia. O conceito de *duração* encerra uma dupla idéia: passagem e conservação. Para que haja mudança ou diferenciação é necessário que alguma coisa passe, tenha passado e se conserve. O conceito de tempo ou de *duração* requer uma passagem em direção ao passado e uma conservação desse passado. Sem esses dois aspectos, não existe nem tempo, nem *duração*. Por isso a importância para Bergson da memória, que será o principal tema de sua monumental obra “*Matéria e Memória*”. Por memória se entende um princípio de conservação do passado, o qual não é aquilo que passou ou desapareceu, mas, ao contrário, o que se conserva. Não se trata da necessidade de se lembrar de tudo, mas

⁵ Essa forma de entender a liberdade terá uma enorme influência em filósofos como Gilles Deleuze e Michel Foucault, pois a liberdade deixa de ser um atributo atemporal de um sujeito, passando a ser um movimento temporal responsável pela construção do sujeito.

simplesmente que a memória é absolutamente integral. A questão é entender porque esta ou aquela memória é experimentada pela consciência, e porque todo o resto das experiências passadas permanece no estado virtual ou inconsciente.

A memória não é somente o princípio de conservação do passado, mas também o retorno incessante do passado em direção ao presente, a presença do passado *no presente* ou *para este presente*. Trata-se de pura ontologia. Em Bergson é o passado que é ontológico, enquanto o presente é psicológico. O momento presente de nossa vida não é e nem pode ser um recomeço do zero. Cada ato que cumprimos, cada momento vivido presentemente *convoca* nossa experiência anterior e a reativa, isto é, *torna novamente viva ou consciente* nossa experiência anterior. Não importa qual é a experiência interior, o que interessa é a ação presente na qual estou comprometido. Assim, quando levanto de manhã, não necessito reaprender a andar; simplesmente começa a andar, reativo novamente toda a minha experiência anterior do andar. Mesmo quando não expressa uma experiência consciente ou refletiva, minha ação torna viva experiências do passado. Toda vivência da consciência faz surgir a lembrança que a torna possível, segundo diversos graus de possibilidade.

Podemos dizer então que se a consciência é essencialmente *duração*. Não importa qual vivência da consciência é experimentada, o fato é que sempre ocorre uma certa relação, cada vez singular, do presente no passado; ou, em outros termos, um certo retorno do passado no presente. Esta relação com o passado é sempre singular porque existe infinitos modos de se relacionar com este passado, infinitos modos de retorno ao passado. Num certo sentido, o presente é diferente porque o passado retorna sempre de forma diferente, enriquecendo-o a cada retorno.

As lembranças nos chegam de diferentes formas, mais ou menos conscientes ou exprimidas. Por exemplo, a lembrança de um encontro acontecido no passado pode ser voluntariamente reativado, ou seja, o objeto de uma consciência atenta. Entretanto o puro hábito motor que eu convoco para andar, se não é consciente no sentido estrito, não deixa de pertencer à vida da consciência porque torna sensíveis experiências acumuladas no passado.

Cada vivência da consciência, segundo sua modalidade própria, implica uma certa relação de *tensão* entre passado, presente e futuro. Dado que esta relação define precisamente a *duração*, em termos bergsonianos então cada ato ou vivência da consciência realiza nela própria uma certa tensão da *duração*. Esta tensão é sempre qualitativa, ou seja, uma certa intensidade qualitativa da consciência. Poderíamos



concluir então que não existe ação que se contente em repetir mecanicamente o passado. Menos o presente se diferencia ou transforma – como no caso do hábito motor, o qual é uma espécie de memória do corpo material – menos a vida da consciência é intensa. A consciência é portadora da mais alta intensidade quando a tensão entre o passado e o presente é produtora de diferenciação, de progresso, de novidade ou ainda de criação. A filosofia de Bergson nos propõe uma nova forma de perceber o tempo e como nós vivemos em relação a ele.

Quando pensamos a cidade na perspectiva da *duração* bergsoniana, deixamos o espaço, multiplicidade quantitativa, e mergulhamos no tempo multiplicidade qualitativa. Deixamos de pensar o movimento como deslocamento no espaço e passamos a pensá-lo a partir de uma matriz de natureza biológica. Nos deparamos com o que é móbil, fluente, fluxo ininterrupto, porém heterogêneo; não por diferenciação espacial mas pela intensidade. A cidade fluxo é construída por indivíduos, também fluxos, e conjuntos sociais, também fluxos. Trata-se então de fluxos em permanente interação e mútua transformação.

Em sua significação, a cidade necessita da memória, não como passado morto, ou patrimônio protegido, mas como virtualidade capaz de se atualizar no presente construindo significações coletivas. Esse movimento do passado em relação ao presente e às possibilidades do futuro, Bergson chama *duração*. É nessa *duração* que a vida é construída. Nessa perspectiva, o pensamento que analisa também deverá mudar para se adequar ao seu objeto. Deverá se libertar de conceitos rígidos e pré-fabricados para criar conceitos bem diferentes daqueles que manejamos habitualmente, isto é, deverá engendrar representações flexíveis, móveis, quase fluidas, sempre prontas a se moldarem sobre as formas fugidias do mundo sensível em movimento. Por tudo isso o bergsonismo permanece um referencial para pensar a comunicação e a cidade contemporânea.

Referências bibliográficas

ALBERTI, Leon Battista. *Da Pintura*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1992.

ARAGON, Louis. *O camponês de Paris*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

ARANTES, Priscila. *Arte e mídia: perspectivas da estética digital*. São Paulo: Editora Senac, São Paulo, 2005.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.



BENJAMIN, Walter. Magia e Técnica, Arte e Política. In: *Obras escolhidas*, Trad. Sérgio Paulo Rouanet, vol.1, 6ª ed., São Paulo: Brasiliense, 1993.

BERGSON, Henri ([1903]). “Introdução à Metafísica”. In: *Coleção os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

BERGSON, Henri ([1896]). *Matière et mémoire*. Paris: PUF, Quadrige, 1997.

BERGSON, Henri ([1934]). *La pensée et le mouvant*. Paris: PUF, Quadrige, 1990.

BERGSON, Henri ([1888]). *Essai sur les données immédiates de la conscience*. Paris: PUF, 2001.

BOIS, Yve-Alain e KRAUSS, Rosalind. *Formless*. New York: Zone Books, 1997.

CASTELLS, Manuel. *A sociedade em rede: a era da informação: economia, sociedade e cultura*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

DELEUZE, Gilles. “La conception de la difference chez Bergson”. In: *Les Etudes Bergsoniennes* 4 (1956): 77-112. Paris: PUF, 2005.

DELEUZE, Gilles. *Cinéma 1 - L'image-mouvement*. Paris: Les Editions de Minuit, 2001.

DELEUZE, Gilles. *Le bergsonisme*. Paris: Quadrige / PUF, 1998.

DESCARTES, R. *Discurso do Método*. São Paulo: Abril, 1979, (Pensadores).

GUATTARI, Felix. *Caosmose*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

RAMIRO, Mario. *Grupo 3nós3: The outside expands*. In Parachute. January 2005.

VATTIMO, Gianni. *O fim da modernidade: nihilismo e hermenêutica na cultura pós moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

VIRILIO, Paul. *O espaço crítico e as perspectivas do tempo real*. São Paulo: Editora 34, 1993.