



MEMÓRIA DO FUTURO

Jô Gondar¹

Resumo: O artigo desenvolve a relação entre memória, criação e sonoridade numa perspectiva psicanalítica e filosófica, apontando a relevância dos sons e do ritmo na constituição da memória, da subjetividade e da criação. Na psicanálise, as pesquisas sobre autismo e sobre as relações entre os bebês e suas mães mostram a importância da sonoridade e do ritmo na constituição subjetiva. Na filosofia, Henri Bergson faz da memória e de suas contrações rítmicas as condições da liberdade e da criação. A ideia que atravessa todo o artigo é a de que a memória possui uma função paradoxal: ao mesmo tempo em que conserva o passado possibilita a invenção do futuro.

Palavras-chave: memória; ritmo; musicalidade; subjetividade; criação.

MEMORY OF THE FUTURE

Abstract: *The paper develops the relationship between memory, creation, and sonority from a psychoanalytic and philosophical perspective, pointing out the relevance of sounds and rhythm in the constitution of memory, subjectivity and creation. In psychoanalysis,*

¹Jô Gondar é psicanalista, membro efetivo do Círculo Psicanalítico do Rio de Janeiro. Doutora e pós-doutora em psicologia. Professora titular da UNIRIO atuando no Programa de Pós-Graduação em Memória Social. Membro do board da *Internacional Federation of Psychoanalytic Societies* e da *Internacional Sándor Ferenczi Network*. Autora de *Com Ferenczi: clínica, subjetivação, cultura* (Ed. 7 Letras) e *Com Ferenczi: o coletivo na clínica - racismo, fragmentação, transições* (ambos com Eliana Schueler Reis). E-mail de contato: joogondar@gmail.com

research on autism and on the relationship between babies and their mothers shows the importance of sounds and rhythms in the subjective constitution. In philosophy, Henri Bergson makes memory and its rhythmic contractions the conditions for freedom and creation. The idea that runs through the whole paper is that memory has a paradoxical function: while preserving the past, it enables the invention of the future.

Keywords: *memory; rhythm; musicality; subjectivity; creation.*

MEMORIA DEL FUTURO

Abstract: *El artículo desarrolla la relación entre memoria, creación y sonoridad desde una perspectiva psicoanalítica y filosófica, señalando la relevancia de los sonidos y del ritmo en la constitución de la memoria, la subjetividad y la creación. En psicoanálisis, las investigaciones sobre el autismo y sobre la relación entre los bebés y sus madres muestran la importancia del sonido y del ritmo en la constitución subjetiva. En filosofía, Henri Bergson hace de la memoria y sus contracciones rítmicas las condiciones de la libertad y de la creación. La idea que recorre todo el artículo es que la memoria tiene una función paradójica: al tiempo que preserva el pasado, permite la invención del futuro.*

Keywords: *memoria; ritmo; musicalidad; subjetividad; creación.*

Foi o psicanalista Wilfred Bion quem falou pela primeira vez em uma memória do futuro. É uma expressão curiosa porque propõe uma inversão do tempo. Estamos acostumados a pensar a memória como algo que nos leva para trás, e Bion nos propõe uma memória que nos impele para a frente, para o porvir. Na verdade, a coisa é mais complexa: Bion está pensando uma memória que tem duas faces, como um Janus: em uma das faces ela se volta para o passado; na outra, ao mesmo tempo, ela olha para o futuro.

Mas não seria sempre assim? Nós não lembramos das mesmas coisas do mesmo modo, mas lembramos de maneiras diferentes a cada vez, focando em outros detalhes, sentindo as coisas com outras nuances. Uma mesma lembrança pode servir para pensar, em alguns momentos, que somos ótimas pessoas; em outros, ela só faz

comprovar que não valemos a pena. O violonista Guinga (SOBREIRA; GALVÃO, 2020) disse algo parecido em um documentário a seu respeito: afirmou que de vez em quando pensava em si mesmo como um músico criativo, mas na maior parte do tempo achava que era um sujeito sem talento.

Mas isso - vocês poderiam argumentar - não se refere ao futuro. Apenas mostra que nossos estados de espírito presentes influenciam a maneira como pensamos o nosso passado. Mas a cada vez que revemos – e rever não é repetir - nosso passado, relançamos o futuro de outra forma. Escolhemos (o que não precisa ser um processo consciente) lembrar de algumas coisas e criamos certos modos de nos lembrar delas. Ora, toda escolha do que merece ou não ser lembrado e a maneira como pode ser lembrado envolve uma aposta, um penhor, e como todo penhor, diz respeito ao futuro. Abrimos futuros diferentes conforme revemos e retraçamos nossa memória. Também nos abrimos para o que é novo através da memória, pois é ela que nos permite criar. As experiências e seus sentidos podem se conservar através da memória, mas é também através dela que as experiências podem se transformar, a partir de novos sentidos que podem ser criados para o passado, para o presente, para o futuro. A memória possui essa dupla face, conservação e criação. Com ela podemos criar arte, criar vida, criar futuros.

Não temos condição de inventar nada sem a memória. Não criamos a partir do nada; toda criação exige lastro. Walter Benjamin dizia que não é possível sermos originais sem nos apoiarmos na tradição. O novo é sempre a reatualização do antigo. Dizendo de outro modo: o novo, o relampejar da experiência, afirma Benjamin, só acontece quando a tradição e a singularidade se tocam (1984 [1940]). Paulinho da Viola mencionou algo parecido em uma de suas canções: “Quando eu penso no futuro não esqueço o meu passado”.

Nossa memória é, portanto, complexa. É um composto de muitas dimensões. Pretendo discorrer sobre dois elementos fundamentais para que ela se constitua: os sons e o ritmo.

Algumas pesquisas mais recentes na psicanálise mostram a força dos sons e do ritmo na constituição da memória e de nós próprios enquanto sujeitos. Há uma musicalidade presente em nossa memória e ela forma a nossa subjetividade, criando possibilidades de passado e de futuro. Gostaria de desenvolver esse ponto.

As pesquisas mais recentes no campo do autismo têm levado muitos psicanalistas a admitirem uma sensibilidade prévia do bebê para captar a variação de ritmos na voz e nos sons que ele ouve no corpo da mãe. Alguns desses psicanalistas, como Geneviève Haag e Suzanne Maiello, defendem a ideia de que essa sensibilidade é

muito precoce, surgindo já durante a vida intrauterina. O autismo teria origem em um problema ligado à experiência rítmica. Segundo Maiello (1998), essa experiência rítmica começaria a acontecer por volta do quarto mês da vida intrauterina. Nesse período, o feto já começaria a perceber um proto-objeto sonoro, a partir dos sons e ritmos do corpo e da voz da mãe. Geneviève Haag (2005, p. 120) escreve:

Parece que um certo nascimento do sentimento de existência se produziria a partir do quarto mês da vida pré-natal na percepção diferencial entre os ritmos regulares dos ruídos do coração e o surgimento do aleatório da voz materna. As crianças autistas têm nos mostrado que estabeleceram uma analogia entre a voz humana e os ruídos da passagem de água nos canos, analogia que provavelmente pode remeter aos borboríngos intestinais, outro ruído aleatório percebido ainda no útero.

O que Haag nos diz é que o sentimento de existência, isto é, a sensação de existir – algo que se dá muito antes de um *eu* – decorre da percepção da variação de ritmos no corpo da mãe, o que implica dizer que há um prenúncio de si mesmo que se cria enquanto ritmo ele próprio. Falando mais claramente: o feto experimenta os ritmos da mãe e nessa experiência cria seu próprio ritmo, primórdio de um si mesmo.

No início não era o verbo nem o ato. No início era o ritmo. Nós somos, e cada um de nós a seu modo, um ritmo: um tempo anterior à própria temporalidade. Uma espécie de tempo potencial, a partir do qual uma temporalidade subjetiva poderia se fazer. Esse ritmo diria respeito às sensações primordiais, aos sentimentos vitais. Antes mesmo de existir um sujeito ou um ser no mundo, há um sentir, e nesse sentir trocamos com algo que ainda não é um objeto, através de uma sensorialidade muito primitiva. É nesse nível, porém, que o primeiro surgimento de uma forma é possível, e a primeira forma – que não é ainda uma forma, uma Gestalt, sendo mais uma *Gestaltung*, um *se fazendo da forma*. Essa *Gestaltung* é o ritmo. Entre o caos e o mundo, entre o caos e o sujeito, entre o informe e a forma, está o ritmo.

Essa ideia de que nos constituímos, primariamente, a partir dos sons está presente já no livro de um pensador francês, Pascal Quignard que, em um livro intitulado *Ódio à música* (1996), trata da musicalidade da vida e da morte. Por que Quignard odeia a música? Pelo mesmo motivo que ele a ama: não pode se desvencilhar dela. Nesse livro há um capítulo denominado “Acontece que as orelhas não têm pálpebras”. Ali, Quignard escreve que o som é um perfurador de envelopes. O som ignora a pele, não sabe o que é um limite. O som penetra; é um esturador. Mas ao penetrar, constitui a nós mesmos e a nossa memória. “Existem ruídos que se apaixonaram em cada um de nós”, afirma ele (1996, p. 14). Todos nós fomos formados por ruídos que se

apaixonaram, que constituíram uma ligação. Esses ruídos apaixonados estabeleceram a base de nossa memória, uma memória corporal. Os ruídos, as lágrimas, os silêncios fazem do nosso corpo a casa da música, ele diz (p. 14), mas também a casa da memória perdida. Os ruídos se ligam aos gritos e aos prazeres e sofrimentos que experimentamos quando nem era possível conhecer sua fonte. Esses sons antigos estão em nós, e mesmo no silêncio há ruído. A música, para Quignard, é algo que está ligado o ruído.

Através dos autistas podemos perceber mais claramente essa musicalidade primitiva. Trago aqui um exemplo de uma criança onde aparece esse vínculo forte com a música, ainda que, nesse caso, se trate mais da melodia do que do ritmo. O psicanalista Gilberto Safra (2009) narra o tratamento de um autista que caminhou justamente nesse sentido. Um fenômeno muito comum entre os autistas é a ecolalia, isto é, a repetição das palavras ou das frases do outro. Muitas crianças autistas não dizem nada por si mesmas, apenas repetem a fala do outro. Um dos pacientes de Safra, o menino Ricardo, agia exatamente assim: nada fazia além de repetir, durante as sessões, tudo o que o analista dizia, e Safra sentia-se desanimado por não constatar nenhum progresso do tratamento nessa área. Um dia, porém, em que o menino mais uma vez repetiu a frase do analista, Safra atentou para um detalhe que não havia percebido anteriormente: ainda que a frase fosse a mesma, a melodia do paciente não era idêntica à melodia do analista. Nesse momento, Safra pensou: vejam só onde está o sujeito, onde está Ricardo: na melodia! Reproduziu então a repetição do garoto, mas sem as palavras, ou seja, cantou a frase melódica do menino sem qualquer palavra, apenas repetindo a música que o garoto usava. Ricardo olhou o analista nos olhos pela primeira vez, bateu palmas e emitiu outra melodia para que o analista a repetisse. Começaram então um jogo, e foi assim que tiveram pela primeira vez uma conversa. O analista tinha percebido a existência de Ricardo como alguém, com algo próprio, sua própria sonoridade.

É interessante observar como em todo esse processo a entrada do outro é necessária. Assim como no feto o som próprio se forma a partir da percepção dos sons e dos ritmos diferentes do corpo da mãe. partir do nascimento vamos nos constituindo, a nós mesmos e a nossa memória, a partir de relações sonoras. René Roussillon (2004) afirma que um bebê muito pequeno é capaz de perceber uma forma de mãe, podendo diferenciar aquilo que é vivo daquilo que não é, a partir do ritmo de seu movimento. A mãe é primeiro um ritmo, e Roussillon escreve que o bebê é capaz de reconhecê-la muito cedo, desde as primeiras horas de vida. O psicanalista francês vê as trocas emocionais

como emanações rítmicas, como um processo de sintonia afetiva. Fala do surgimento de um *duo* de gestos, mímicas e posturas entre a mãe e o bebê.

Trata-se não de uma simetria, e sim de uma sintonia rítmica: cada um tenta entrar em sintonia com o outro, criando uma coreografia corporal e musical, criando a respiração de um movimento. O bebê tem uma sensibilidade precoce para captar a variação dos ritmos na voz, nos gestos e nos movimentos maternos, e se mostra apto para responder a esses movimentos, criando com a mãe um verdadeiro dueto instrumental. Mas para que um *duo* aconteça nesse encontro, diz Roussillon (2004), é preciso que cada um, e mais particularmente o bebê, seja capaz de antecipar os movimentos ou as variações do outro, como fazem dois músicos que tocam e improvisam juntos.

Como o bebê é capaz de um procedimento tão complexo? É verdade que, se a mãe for muito brusca, caótica ou errática, poderá extrapolar a capacidade de antecipação do bebê. Porém, se não for, o bebê é capaz de se apropriar dos esboços de ritmo que se desprendem do movimento da mãe. Roussillon escreve: (2004, p. 430): “É o ritmo, primeiro nível de organização de uma forma de temporalidade, que torna possível uma certa previsibilidade da mãe e de seus movimentos. E explica: “O ritmo define uma sequência, permite antecipar um seguimento, observar uma regularidade e prever, de algum modo, a sequência seguinte” (2004, p. 430).

Além disso, o bebê teria uma capacidade para transpor os ritmos percebidos em um plano para outro – aquilo que Daniel Stern (2003) chamou de apreensão intermodal: o bebê pode transpor ritmos escutados para ritmos vistos, pode transpor, através do ritmo, melodias de gestos para melodias visuais. Roussillon (2004, p. 439) acrescenta:

Para ser mais preciso, as pesquisas mais recentes acabam de colocar que mais ainda que nos ritmos, é nas variações de ritmo que os bebês são mais experts. Pode-se comparar e colocar em paralelo as improvisações rítmicas dos duetistas de jazz e as que se pode observar na coreografia do encontro primitivo entre mãe e bebê. Para poder improvisar é necessário ter aprendido a regra rítmica implícita, a improvisação supõe uma arte na qual respeito da regra do jogo e liberdade se combinam e se harmonizam.

Não é preciso dizer que nessa improvisação o bebê é não apenas um receptor de ritmos, mas também um emissor: a partir dessa dança ou desse duo ele vai criando um ritmo próprio. Pode-se dizer que o ritmo se encontra na base da relação primária entre mãe e bebê, na formação do primeiro objeto e na constituição do eu. E se o eu se constitui como ritmo em primeiro lugar, o sofrimento psíquico pode ser visto como uma perturbação no ritmo, uma disritmia.

Jorge Luiz Borges dizia que nós somos feitos de sonhos. Também somos. Mas quem estuda os primórdios da vida fala de algo que vem antes dos sonhos: somos feitos de sons e de ritmos. E com esses sons e esses ritmos fazemos uma memória. Mas como assim? Como essas coisas se ligam? Como a memória se constitui e nos constitui?

Para pensar essas relações vamos entrar na filosofia, através de um pensador que é talvez um dos maiores estudiosos da memória, focando mais nos ritmos do que nas melodias. Trata-se de Henri Bergson, conhecido como filósofo do tempo, ou, para usar o termo que ele próprio escolheu, o filósofo da duração. Bergson considerou o tempo e a duração como a realidade última – ou primeira – de todas as coisas. Em sua primeira obra importante, *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência* (2020 [1889]), tomou a psicologia como ponto de partida. Ao estudar os fenômenos psicológicos, postulou que a temporalidade era própria dos seres que possuíam consciência, e que isso nos diferenciava do mundo material. Um pouco mais tarde, em *Matéria e memória* (2010 [1896]), ele se deu conta de que a temporalidade poderia também ser aplicada à matéria, constituindo todo o universo. O tempo ganhou duas denominações na obra de Bergson, dois nomes interconectados: um é duração; o outro é memória. Para ele, essas dimensões são inseparáveis.

Vejamos como se deu essa passagem da ideia de uma temporalidade psicológica para uma temporalidade universal. Bergson começou estudando os fenômenos subjetivos. Percebeu que temos estados afetivos que não se dividem em intervalos, como no tempo cronológico, que é o tempo da ciência. Esses estados afetivos, como a tristeza, a alegria, vão adquirindo matizes diferentes e continuamente se transformam - como uma melodia, escreve ele. Nossos estados de alma prosseguem de uma maneira diferente da que acontece com as coisas materiais, pensa ele, pois essas se mantêm constantes. É essa mutabilidade incessante que Bergson chamou, no início de sua obra, de duração. Duração é o nome que Bergson deu ao tempo, ou ao modo como o tempo estava, como fluxo da consciência, em cada um de nós. Nossa subjetividade, disse ele, é duração. Duração não é, como parece à primeira vista e como costumamos a usar no senso comum, a permanência de uma coisa no tempo. É o contrário: duração é a permanência da mudança. É continuidade indivisível e criação permanente do novo. É continuidade indivisível porque o tempo de cada um de nós não é divisível em horas ou minutos, como é o tempo cronológico. A duração, escreve Bergson, é como uma melodia – ele usa muitas vezes uma metáfora musical para pensar a duração –, é indivisa e indivisível. As notas se sucedem e se interpenetram, apresentando uma continuidade. Não são divisíveis, não podem ser decompostas, não estão subordinadas

à cronologia. A duração, assim como o tempo musical, não é uma medida de quantidades. É continuidade e abertura para a criação.

Nesse momento da obra de Bergson, ele pensa que a duração só existe para nós, os vivos. Há uma divisão entre o mundo subjetivo e o mundo material, entre aquilo que dura, que flui, que estaria na minha subjetividade, e aquilo que permanece, que seria o mundo da matéria. É o momento dualista de Bergson, no qual a duração seria restrita à nossa subjetividade, aos nossos estados de alma, àquilo que pulsa em nós.

Porém em seguida, Bergson se dá conta de que essa duração não é apenas subjetiva. Ela é real e se encontra em todo o universo. Tudo dura, cada um de nós, essa sala, essa cadeira, todo o universo. Mas como comparar meu modo de ser, estando viva, com o modo de uma matéria não viva, de uma pedra, por exemplo? Bergson dirá: tudo dura, mas em ritmos diferentes. Cada um de nós tem um ritmo próprio ao durar. É ao trazer a memória que Bergson faz essa grande virada: matéria e subjetividade têm algo em comum. Matéria e memória não podem ser pensadas em separado, como ele antes havia suposto.

É ao fazer a memória entrar no jogo que Bergson pode pensar a duração em termos de ritmo, de ritmos diversos, de modos diferentes de se relacionar com o passado e com o futuro: o modo de ser de cada um, o ritmo da duração de cada um, está ligado ao modo como cada um estabelece uma ligação do passado com o futuro por um movimento de contração ou de distensão. Ou seja, o ritmo implica a contração do passado e do futuro. Todos nós carregamos conosco um passado e antecipamos o futuro em cada ato que fazemos. Nosso ritmo próprio consiste no nosso modo de contrair essas dimensões. É nesse momento que Bergson rompe com a divisão entre o mundo subjetivo e o mundo material. Meu coração bate mais rapidamente do que o da pedra, mas o dela também está presente. O mundo material é mais distendido, o mundo do vivo é mais contraído, porém a duração está presente em todos nós, em todo o universo. Tudo dura, sob ritmos diferentes. Há uma multiplicidade de durações coexistindo no tempo. Essa multiplicidade é o estofa da realidade, e se apresenta em ritmos diversos que coexistem.

É porque tudo dura que podemos apreender os outros e as coisas, podemos conhecê-las, podemos nos comunicar de algum modo com elas. Entretanto, se tentamos fazer isso com a razão, a inteligência ou a linguagem, vamos conseguir apreender apenas uma parcela muito pequena do universo. Por este motivo, Bergson é um grande crítico da linguagem e da inteligência; e é irônico que esse crítico da linguagem tenha ganhado o Nobel de literatura em 1928. Que crítica ele faz à linguagem e à inteligência? Bergson afirma (2010 [1907]) que tanto uma quanto a outra, como não

conseguem apreender uma realidade fluente, paralisam as coisas para tentar apreendê-las. Ambas recortam e paralisam o devir. Trabalham analiticamente, fragmentando, espacializando e fixando uma realidade que está sempre em mudança. As palavras, ao nomear as diversas dimensões da realidade, recortam e separam as coisas para torná-las mais estáveis. Desse modo, as palavras retiram as coisas da duração. E é desse mesmo modo que age a inteligência humana: ela tende a procurar o estável, a construir um campo de estabilidade. A inteligência, diz ele, só se sente à vontade entre objetos inertes, e cria conceitos se inspirando em figuras sólidas. Porém as coisas e as pessoas são bem mais instáveis do que isso, porque duram e se transformam sem cessar.

Para apreendê-las em seu movimento de mudança, precisamos de outro método de conhecimento, que Bergson chama de intuição. Através da intuição posso apreender o movimento gerador de novidade. Não o apreendo de fora, como na inteligência, mas consigo apreendê-lo imediatamente. Trata-se de uma apreensão criadora da realidade porque adota o próprio fluxo. O objeto da intuição é a duração, o tempo como fluxo, como abertura e criação. Tenho um contato imediato com os outros e com as coisas porque todos nós estamos mergulhados em uma duração universal. Apenas temos ritmos diferenciados, modos distintos de contrair o passado e o futuro.

Aqui, um parêntesis: a intuição não é algo extrassensorial, ou um vago sexto sentido. É um método de conhecimento sério e rigoroso para Bergson (2010 [1907]). Ele não descarta a inteligência; ela é importantíssima para o conhecimento. Mas é preciso que esteja subordinada à intuição, é preciso que haja um acordo entre elas. A intuição é o motor do conhecimento, é ela que de fato conhece. A inteligência e a linguagem procuram esclarecer e explicitar esse conhecimento. A intuição necessita inteligência para se transmitir, mas inverte a marcha habitual do pensamento ao mergulhar no seio da duração.

Podemos voltar agora à ideia da memória e do ritmo. O que quer dizer “contrair o passado”? E como a contração do passado pode dar lugar ao novo? Para Bergson, o passado não é algo que passou, que não existe mais. Ele existe, continua existindo, ou melhor, coexistindo com o presente. Mas não como algo fixo. Ele existe em estado virtual (nada a ver com o virtual da informática; o virtual aqui teria mais o sentido de potencial, como uma espécie de névoa que pode ganhar muitas formas diferenciadas). O virtual não é o plano do que não existe de fato, mas o plano do que existe em potência, do que ainda não se atualizou (2010 [1896]). Uma lembrança que ainda não foi evocada, por exemplo, existe virtualmente. Quando ela é evocada ela se atualiza, transforma-se em uma imagem, mas isso não quer dizer que ela se reproduz de maneira idêntica. Ao se atualizar, a lembrança se diferencia. Bergson afirma que esse passado virtual seria

como uma grande névoa sob forma de um cone invertido (2010 [1896]). Na ponta desse cone estaria a contração. Essa grande névoa pode ser contraída de muitas maneiras diferentes, pode ganhar formas variadas a cada vez que eu me lembro de algo. Ou seja, a cada vez que eu me lembro, crio um passado diferente, dou uma forma nova a meu passado. Isso acontece porque cada atualização envolve um ritmo, um modo de contrair o que existe virtualmente.

Contudo, não se trata apenas de um passado individual. Essa grande névoa, essa virtualidade, esse grande cone que é a memória, não se restringe a meu passado. Se todos nós estamos imersos na duração, essa virtualidade é uma grande memória universal. É a totalidade do passado que coexiste com o nosso presente, e não apenas o nosso passado. Existiria assim uma grande memória cósmica, uma memória-mundo que, enquanto virtualidade, engloba a totalidade do tempo, da duração. É toda essa virtualidade, toda essa grande memória cósmica que eu contraio a cada vez (201 [1896]). Ou seja, existem múltiplas durações coexistindo, com ritmos diferenciados, e cada ritmo envolve um modo de contrair o virtual por inteiro. É todo o passado universal que está em jogo a cada momento em que me lembro – e crio. E quanto mais contraio a virtualidade, mais sou capaz de criar.

Aqui se estabelece uma diferença que não é de natureza, e sim uma diferença de grau entre os seres que mais são capazes de criar e aqueles que são menos capazes. Essa diferença aparece a partir de um intervalo, que Bergson denomina *intervalo de indeterminação*. Quanto menos sofisticados na escala de evolução, mais os seres se aproximam de um funcionamento de ação/reação, isto é, um funcionamento sem intervalo. Os estímulos que eles sofrem determinam imediatamente a resposta que será dada. A matéria - uma bola de bilhar, por exemplo - reage imediatamente à força que é exercida sobre ela. Trata-se de uma lógica de ação e reação. Mas os seres vivos não funcionam – ou não precisariam funcionar – nessa lógica da ação/reação. Uma ameba reage quase imediatamente aos estímulos, porém ainda existe um mínimo intervalo entre aquilo que age sobre ela e a resposta dada a esse estímulo. Os seres humanos podem levar mais tempo: são aqueles que têm a maior amplitude de intervalo entre o estímulo e a resposta. Isso dá a eles uma margem de escolha na resposta que podem fornecer a um estímulo. Em outros termos, a determinação que se exerce sobre eles é menos intensa: eles possuem um intervalo de indeterminação maior do que qualquer outro ser vivo. Diz Bergson: esse intervalo de indeterminação é o nosso intervalo de liberdade, porque é a partir dele que podemos escolher, singularizar ou até inventar respostas. O intervalo de indeterminação é o que nos permite hesitar, elaborar, pensar, sofrer e criar.

O filósofo Gilles Deleuze (1966) fez uma leitura política da filosofia de Bergson. Ele afirma que todas as vezes em que o poder é exercido sobre nós, ele diminui nosso intervalo de indeterminação, restringindo nossa possibilidade de escolhas. O poder age sobre nós encurtando esse intervalo. Isso ocorre em todos os níveis, desde a automatização – me refiro aqui aos procedimentos automatizados que nos são impostos para, supostamente, facilitar nossa vida e nos fazer perder menos tempo quando, na verdade, diminuem nossas possibilidades de escolha – até a medicalização do sofrimento. Um exemplo: se estou triste e tomo um medicamento antidepressivo, minha resposta será mais determinada: ela se torna mais alegre ou, pelo menos, menos macambúzia diante da vida. O problema é que, desse modo, meu intervalo de indeterminação é encurtado – sofro menos, é verdade, mas também sinto menos, elaboro menos, penso menos. Todas as vezes em que meu intervalo de indeterminação se encurta, existe algum poder sendo exercido sobre mim. Há um encurtamento da minha liberdade e da minha capacidade de criar.

Ora, é justamente nesse intervalo de indeterminação que se alojam os possíveis, que habita a virtualidade e o grande cone da memória. Assim, ao invés de passar muito rápido do estímulo para a resposta, ao invés de agir imediatamente ao receber um estímulo, ou seja, ao invés de ir da percepção para a ação, posso interromper o imediatismo desse processo automático, indo da percepção para a memória. Antes de agir, ou até em vez de agir, espero que alguma coisa ganhe corpo em mim, que a nebulosa se condense de alguma maneira, que algo se crie em mim ou através de mim. Nessa grande contração cósmica que resulta na minha criação, é toda a memória que está em jogo, essa grande memória mundo que me permite, em meu ritmo diferenciado, inventar o futuro a cada vez. Uma memória do passado e do porvir.

Referências

- BENJAMIN, Walter. (1940). Sobre o conceito de história. In: *Walter Benjamin. Obras Completas, vol. 1: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BERGSON, Henry. (1889). *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*. Cambuci: Edipro, 2020.
- BERGSON, Henry. (1896). *Matéria e memória*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.
- BERGSON, Henry. (1907). *A evolução criadora*. São Paulo: Editora UNESP, 2010.
- DELEUZE, Gilles. *Le bergsonisme*. Paris: PUF, 1966.

HAAG, Geneviève. Réflexions de psychothérapeutes de formation psychanalytique s'occupant de sujets avec autisme. *Revue Française de Psychosomatique*, Paris, PUF, v. 27, p. 114-124, 2005.

MAIELLO, Suzanne. Trames sonores et rythmiques primordiales. *Gerpen Bulletin*. Paris, v. 39, p. 2-24, 1998.

QUIGNARD, Pascal. *Ódio à música*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

ROUSSILLON, René. La dépendance primitive et l'homosexualité primaire 'endouble'. *Revue Française de Psychanalyse*. v. 68, n. 2, p. 421-439, 2004.

SAFRA, Gilberto. *A face estética do self*. São Paulo: Ed. Ideias e Letras, 2009.

SOBREIRA, Arthur Gabriel; GALVÃO, Luís Eduardo Vianna (direção e roteiro). *Delírio Carioca*. YouTube, 10 de junho de 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=o_S17gadPzA>. Acesso em dezembro de 2023.

STERN, Daniel. *Le monde interpersonnel du nourrisson*. 4 ed. Paris: PUF, 2003.

Submetido em: 31/07/2023

Aceito em: 01/11/2023