UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
Câmpus de Marília

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS
MESTRADO EM FILOSOFIA

MARIA ESTER MARTINS SILVA

O TEMPO DA CONSCIÊNCIA: DURAÇÃO INTERIOR EM HENRI BERGSON E O FLUXO DE CONSCIÊNCIA NO ROMANCE AS ONDAS DE VIRGINIA WOOLF

MARÍLIA - SP
2025

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS DE MARÍLIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

MARIA ESTER MARTINS SILVA

O TEMPO DA CONSCIÊNCIA: DURAÇÃO INTERIOR EM HENRI BERGSON E O FLUXO DE CONSCIÊNCIA NO ROMANCE AS ONDAS DE VIRGINIA WOOLF

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Faculdade de Filosofia e Ciências da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP), como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Filosofia. Área de concentração em Filosofia.
Linha de Pesquisa: Conhecimento, ética e política.
Orientador: Prof. Dr. Paulo César Rodrigues

Agência de fomento: CAPES

MARÍLIA - SP
2025

S586t

Silva, Maria Ester Martins
O tempo da consciência : duração interior em Henri Bergson e o fluxo de consciência no romande As ondas de Virginia Woolf / Maria Ester Martins Silva. -- Marília, 2025
91 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Filosofia e Ciências, Marília
Orientador: Paulo César Rodrigues

1. Duração. 2. Tempo da consciência. 3. Fluxo de consciência. 4. Literatura. 5. Sentimentos profundos. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Dados fornecidos pelo autor(a).

MARIA ESTER MARTINS SILVA

O TEMPO DA CONSCIÊNCIA: DURAÇÃO INTERIOR EM HENRI BERGSON E O FLUXO DE CONSCIÊNCIA NO ROMANCE AS ONDAS DE VIRGINIA WOOLF

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Faculdade de Filosofia e Ciências da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP), como requisito para a obtenção do título de Mestre em Filosofia.
Linha de pesquisa: Conhecimento, ética e política.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Paulo César Rodrigues
Departamento de Filosofia – UNESP, Faculdade de Filosofia e Ciências, Marília-SP
Orientador

Prof. Dr. Fernando Meireles Monegalha Henriques
Instituto de Ciências Humanas, Comunicação e Artes - Universidade Federal de Alagoas
Examinador

Profa. Dra. Paula Ferreira Vermeersch
Departamento de Geografia/Faculdade de Ciências e Tecnologia – UNESP, Campus de Presidente Prudente
Examinadora

Marília, 12 de dezembro de 2024.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Paulo César Rodrigues, por seu interesse em me orientar desde o ínicio. Agradeço imensamente pela orientação tranquila e cuidadosa. Agradeço por tudo que aprendi com você, tanto nas aulas ministradas da graduação em que fiz o estágio como no grupo de estudo Pensamento Francês Contemporâneo. Em ambas as ocasiões, foi muito rica a experiência de ouvi-lo com tamanho domínio e conhecimento tão bem transmitidos, contribuiu muito para o meu conhecimento da filosofia bergsoniana.

À professora Rita Paiva (que infelizmente não poderá participar da banca de defesa), agradeço pela presença em minha banca de qualificação e pelos incríveis e valiosos comentários, que ajudaram significativamente a construção final de meu texto.

À professora Paula Ferreira Vermeersch, por participar novamente da minha banca e contribuir com suas pontuações.

Ao professor Fernando Meireles Monegalha, por ter aceito participar da banca de defesa.

Agradeço ainda, a todos os professores da Unesp que me receberam de forma tão gentil, especialmente a professora Ana Maria Portich pelas boas conversas e cafés durante os intervalos da disciplina de História da Arte e Filosofia da Arte.

Ao Leandro Sardeiro, querido orientador da graduação, hoje um querido amigo. Obrigada por me ajudar em tudo, por me encorajar e me acompanhar em cada passo que eu tive que dar antes de eu vir pra Marília. Agradeço demais a você por sempre me mostrar novos horizontes, me incentivar a sonhar grande e de fazer como "gente grande", também de lembrar em nossas conversas pra eu acreditar mais em mim mesma, sempre.

Aos meus queridos professores que me formaram durante a graduação em filosofia na Universidade Estadual do Piauí.

Ao meu Pai, Antonio, pelo amor e orgulho que tem de mim. Você é a minha fortaleza, sua positividade diante das situações da vida, sua paciência e bondade servem de exemplo para mim.

À Naiara, por estar sempre do meu lado, pela cumplicidade, carinho, cuidado e convivência dentro e fora da universidade, desde a graduação. Há 7 anos compartilhando boas histórias e bons momentos. Obrigada por viver cada sonho ao meu lado.

Por fim, agradeço a mim, pela coragem de iniciar os estudos bergsonianos sozinha em 2020 em meio a pandemia, que resultou em um belo caminho para este mestrado. Realizei tantos sonhos que a Ester de anos atrás, aluna da graduação, sonhava. É graças a minha dedicação, persistência, meu amor pela literatura e filosofia, que esta pesquisa se concretiza.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001 – Número do processo 88887.687362/2022-00.

“[...] O tempo, que é uma pastagem ensolarada coberta por uma luz dançante, o tempo, que se estende como um campo meio-dia, fica pendente. O tempo se afila num ponto. Tal como uma gota cai de um copo cheio de algum sedimento, assim o tempo cai. Esses são os ciclos reais, esses são os eventos reais. Então, como se toda a luminosidade da atmosfera tivesse sido removida, enxergo o fundo nu. Vejo o que o hábito cobre [...]” Virginia Woolf.

“[...] a que nos opomos, com esta intermitente centelha de luz em nós que chamamos de cérebro e sentimento, como podemos nós lutar contra este dilúvio; o que é que permanece? Nossas vidas também escorrem, descendo pelas avenidas sem luz, para além da faixa do tempo, não identificada [...]” Virginia Woolf.

“Não obstante, a vida é prazerosa, a vida é tolerável. A terça-feira segue-se à segunda; depois vem a quarta. A mente desenvolve anéis; a identidade torna-se robusta; a dor é incorporada ao desenvolvimento. Abrindo e fechando, fechando e abrindo, com um rumor e uma força crescentes, a pressa e a febre da juventude são postas em ação até o ser inteiro parecer se dilatar e se contrair como a mola mestra de um relógio. Quão rapidamente flui a corrente de janeiro a dezembro! Somos levados de roldão pela torrente das coisas que se tornaram tão familiares que não projetam nenhuma sombra. Flutuamos, flutuamos…” Virginia Woolf.

“Na vida interior, não se pode separar um ato, um estado, da duração em que ele se realiza” Henri Bergson.

“Com certeza na superfície do nosso eu há o descontínuo, porém, à medida que nos aprofundamos, chegamos ao contínuo, ao fluido, à duração interna” Henri Bergson.

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo pensar o tempo da consciência em Henri Bergson, particularmente em seu primeiro livro, o *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência* (1889), no qual Bergson discute a duração atrelada à noção de consciência. A partir disso, pretende-se pensar a influência de Bergson na literatura da escritora inglesa Virginia Woolf, integrante do modernismo inglês do século XX. A escritora é proponente de uma literatura que pode ser entendida como um grande exemplo de ruptura com a linguagem comum, ao ter criticado os romances tradicionais realistas, os quais esquecem de retratar a realidade interna das personagens como o próprio cerne da vida temporal, objeto privilegiado da narrativa moderna. Logo, é preciso chamar a atenção para esse tempo espacializado que muitos descreviam como estruturador da experiência convencional do tempo, despertando o foco narrativo para a abordagem do tempo real, vivido, essencialmente distinto do espaço. Woolf, por ter experimentado em seus romances o fluxo de consciência, como fez em *As Ondas* (1931), evidenciou uma perspectiva em que as personagens se encontram mergulhadas em seus pensamentos, em sua realidade interior e profunda, explorando uma linguagem que reúne os sentimentos e emoções por um enlace de pensamentos surgidos ininterruptamente, ou, às vezes, despertados pelo objeto externo, captado por meio de nossos sentidos. Deste modo, neste trabalho, pretende-se relacionar a filosofia bergsoniana da consciência com a literatura intimista de Woolf, discutindo sobretudo os conceitos de consciência e de tempo.

Palavras-chave: Duração. Tempo da consciência. Fluxo de consciência. Literatura. Sentimentos profundos.

ABSTRACT

This work aims to contemplate about the time of consciousness in Henri Bergson, especially in his first book, *Time and Free Will: An Essay on the immediate data of Consciousness* (1889), in which Bergson discusses the conception of duration linked to the notion of consciousness. From this, the aim here is to consider Bergson's influence on Virginia Woolf's literature, a member of 20th century English Modernism. The writer is a proponent of a type of literature that can be seen as a great example of a breach from common language by criticizing traditional realist novels, in which they forget to portray the internal reality of the characters as the very core of temporal life, the privileged object of modern narrative. Therefore, it is necessary to draw attention to the spatialized time, that many described as the structure of the conventional experience of time, awakening the narrative focus to approach the real, lived time, essentially distinct from space. Woolf, for having experimented with the stream of consciousness technique in her novels, as she did in *The Waves* (1931), highlighted a perspective in which the characters are immersed in their thoughts, in their inner and profound reality, exploring a language that brings together feelings and emotions through a connection of thoughts that arise uninterruptedly, or sometimes, awakens by the external object, captured through our senses. Thus, the goal of this paper is to relate the Bergsonian philosophy of consciousness to Woolf's intimate literature, discussing, particularly, the concepts of consciousness and time.

Keywords: Duration. Time of consciousness. Stream of consciousness. Literature. Profound feelings.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO **10**
CAPÍTULO 1: A FILOSOFIA DA CONSCIÊNCIA DE BERGSON **12**
1.1 A presença da arte no Ensaio sobre os dados imediatos da consciência 12
1.2 A psicologia como primeira via de acesso à metafísica da duração 15
1.3 A problemática do movimento (Crítica a Zenão) 20
1.4 A natureza profunda e superficial da consciência 22
1.5 A nova concepção do tempo nas articulações do real: nas “profundezas” da consciência 25
1.6 Eu superficial 29
1.7 Eu profundo: os sentimentos profundos e a expressão da interioridade na literatura 32
CAPÍTULO 2 - BERGSON E A LITERATURA MODERNISTA **37**
2.1 O século XX e a literatura do fluxo de consciência 37
2.2 A descrição da consciência em alguns romances de Virginia Woolf 44
2.3 A filosofia bergsoniana da duração influenciou o romance modernista de Virginia Woolf? 50
CAPÍTULO 3 - A POÉTICA DO TEMPO DA CONSCIÊNCIA NA LITERATURA DE VIRGINIA WOOLF **56**
3.1 O problema da linguagem em Bergson: preferência pelas imagens e metáforas 56
3.2 A literatura no horizonte bergsoniano 62
3.3 A metáfora da água na filosofia bergsoniana 69
3.4 A descrição do fluxo da consciência e os momentos de ser no romance As ondas 71
3.5 Identidades fluídas: a trama do eu profundo - a multiplicidade se torna unidade 77
CONSIDERAÇÕES FINAIS **86**
REFERÊNCIAS **88**

INTRODUÇÃO

Esta dissertação tem como objetivo compreender o tempo da consciência na filosofia de Henri Bergson, e a influência dessa concepção da duração interna na literatura modernista no século XX, especificamente na obra literária da escritora inglesa Virginia Woolf. A discussão será desenvolvida em três capítulos.

O primeiro capítulo tem como principal elemento a noção de *duração*, intrínseca à consciência, tal como o filósofo francês a apresenta em seu primeiro trabalho, o *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*. Queremos, a partir dessa obra, destacar o papel fundamental que a arte, sobretudo a literatura, ocupa no primeiro livro do filósofo francês. As diversas menções ao romancista ou ao poeta sustentam a importância que a linguagem literária tem no interior de seu discurso filosófico.

Discutiremos a crítica de Bergson à psicologia científica, a noção de tempo e de espaço, as duas instâncias do eu, o superficial e o profundo, exploraremos também a crítica da linguagem comum, e o apontamento para uma linguagem artística, principalmente a que é explorada pelos romancistas. Destacar a importância dos sentimentos profundos como uma descrição da duração que somente o artista – em específico, o romancista ou o poeta, é capaz de expressar, seja em romances, seja em poesias – é o foco do presente estudo. É uma forma de expressão dessa realidade interior que a arte literária proporciona. O processo de pensar e escrever, na literatura que registra o que se passa em nosso eu, e que reconhece nossos sentimentos e emoções, constitui um material que precisa ser mais bem examinado, para estabelecer uma relação com a filosofia.

O segundo capítulo deste estudo concentra-se na explanação da questão do tempo na literatura, no que concerne ao romance psicológico e ao fluxo de consciência como gênero literário e técnica narrativa, nos quais a principal característica era a representação da consciência no texto literário. Com isso, investigaremos o prestígio que o conceito de duração apresentou no âmbito dos romances modernistas ingleses, especialmente nas obras de Virginia Woolf. Utilizamos alguns livros da crítica literária que sustentaram a importância da filosofia de Bergson no modernismo inglês. Principalmente um em específico, o poeta e crítico literário Shiv K. Kumar escreveu uma obra dedicada a tratar dessa influência de elementos da filosofia bergsoniana que compareceram na literatura modernista.

Sua obra intitulada *Bergson and the stream of consciousness novel* se preocupa em evidenciar todo o envolvimento da filosofia bergsoniana na concepção do tempo interior, introduzido no fazer literário desses romancistas do início do século XX. Além disso, introduziremos a literatura modernista com algumas passagens de dois romances de Virginia Woolf em *fluxo de consciência,* a saber *Mrs. Dalloway* e *Orlando.* No que concerne ao fluxo de consciência, técnica que tem como característica principal a intervenção do narrador em descrever os pensamentos dos personagens, semelhante ao que acontece na realidade, isto é, da forma que pensamos.

A descrição desse fluxo impressiona pelo fato de ser considerada confusa, por não acompanhar uma linearidade, com começo, meio e fim como é comum identificarmos nas sentenças lógicas de um discurso. Aliás, era como costumavam escrever os escritores antes do movimento cultural do modernismo, que abalou as estruturas das artes de um modo geral. Supomos que o fluxo de consciência dialoga intimamente com a noção bergsoniana de duração, visto que a duração tem como qualidade a ininterrupção dos estados de consciência.

Por conseguinte, o terceiro capítulo tem como propósito mapear ou identificar elementos, na prosa woolfiana, que caminham ao lado da noção de duração, bem como em que momentos tais elementos aparecem no romance *As Ondas.* A maneira de retratar a consciência, em seu aspecto temporal, é notória nas obras da escritora inglesa. Toda a caracterização do tempo da consciência e o tempo do espaço são abordadas de maneira que apontam para a discrepância que há entre ambos, tal como faz Bergson, com o tempo interior e o tempo exterior. O livro de Patricia Marouvo *Uma poética hídrica em The Waves de Virginia Woolf,* será imprescindível para elaborarmos uma discussão sobre uma poética hídrica no romance de Virginia. O elemento da água é também apontado por Camille Riquier em seu livro *Archéologie de Bergson: temps et métaphysique,* que explora a importância das imagens e metáforas na filosofia bergsoniana.

Outra questão que será discutida dentro do romance é a consciência e os momentos de ser dos personagens. Os *momentos de ser* aparecem na literatura woolfiana mas também em seus diários, os quais são considerados sua teoria filosófica. Esses momentos, segundo ela, sempre surgem a partir de alguma lembrança, são momentos que mais parecem um choque, os quais revelam algum aspecto importante de sua vida, são carregados de significados. Para isso, usaremos o seu livro de não ficção *Um esboço do passado,* que descreve essa teoria. Um outro ponto que vamos levantar é sobre a indistinção dos personagens no romance. Seria possível que os personagens fossem apenas uma única consciência? Essas e outras interpretações serão desenvolvidas neste trabalho.

CAPÍTULO 1: A FILOSOFIA DA CONSCIÊNCIA DE BERGSON

1.1 A presença da arte no Ensaio sobre os dados imediatos da consciência

"Uma hora, uma vez alojada no estranho elemento do espírito humano, pode ter sua duração tal como assinalada pelo relógio aumentada cinquenta ou cem vezes; por outro lado, uma hora pode ser acuradamente representada no cronômetro da mente por um segundo" (WOOLF, 2017, p. 66)[1]. Essa é uma passagem de um dos romances da escritora inglesa Virginia Woolf, a qual resume a sua preocupação em mostrar a discrepância do tempo da consciência em relação ao tempo espacializado, ao tempo cronológico. Essa afirmação pode ser facilmente apontada na filosofia da duração de Bergson, na tentativa de reconstruir a linguagem conceitual da filosofia, em busca de uma linguagem poética que evidenciasse a experiência qualitativa e subjetiva do tempo. Por este motivo, podemos dizer que a filosofia da duração elaborada pelo filósofo nos leva a sublinhar um tratamento literário do tempo e um aprofundamento de uma consciência temporal. O processo de interpenetração dos estados de consciência são caracterizados como que por uma coloração.

A noção de duração teve uma grande influência na literatura da escritora inglesa Virginia Woolf. Antes de nos ocuparmos concretamente da investigação dessa influência da filosofia bergsoniana na literatura woolfiana, sobretudo por meio da noção de tempo da consciência, vamos entender como Bergson indica a possibilidade de sua filosofia da duração se aproximar da linguagem da literatura. Como se sabe, a referência à arte, sobretudo à arte do romancista, na filosofia de Bergson, pode ser problematizada, seja pela via da linguagem, seja pela via do tempo.

Selecionamos uma passagem de seu *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*, na qual, referindo-se ao *determinismo*, discute a ação livre, a liberdade (questões que não serão discutidas aqui). Bergson recorre a um exemplo do romance ao criar personagens para uma situação, a fim de explicar como os nossos sentimentos, os estados mais profundos da alma são caracterizados como atos livres. Esses estados mudam incessantemente, de forma que não podemos representar um estado ou sentimento de outra pessoa a não ser que nós mesmos estejamos vivenciando-os. Bergson imagina uma situação entre dois personagens, um indivíduo Pedro e outro nomeado Paulo.

[1] WOOLF, Virginia. *Orlando*. Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

Bergson indaga: seria possível ambos experienciar os estados de consciência um do outro, ou ainda, prever todas as suas ações futuras? Nessa passagem, além de criticar o determinismo e o associacionismo, o filósofo defende uma consciência de natureza qualitativa, contínua, visto que ambas teorias não levam em consideração o tempo intrínseco à consciência. Mais do que isso, apontam para uma consciência descontínua. Como afirma Franklin Leopoldo e Silva, na perspectiva bergsoniana, é preciso entender que "[…] um pensamento não está conectado a outro através de um sustentáculo que seria o fio da consciência, mas um pensamento engendra outro sem articulação descontínua. Mais do que de interioridade, a relação entre os pensamentos e destes com a consciência é de *intimidade"* (1994, p. 333).

Neste sentido, pensando essa consciência em duração, o eu, em seus momentos interiores, é caracterizado por seus sentimentos profundos. Bergson afirma que Paulo não poderia representar o estado atual de Pedro a não ser que seja Paulo um romancista. Deste modo, ele poderia prever e saber de que maneira Pedro agiria. Mais adiante, afirma Bergson, ao dizer:

> Há vários modos de representar o estado de uma pessoa em determinado momento. Tentamos fazê-lo quando lemos um romance, por exemplo. Entretanto, apesar de todo o cuidado que o autor possa ter tido para retratar os sentimentos de seu herói e reconstruir sua história, o desfecho, previsto ou imprevisto, acrescentará algo à ideia que tínhamos da personagem, de modo que só conhecemos essa personagem imperfeitamente (BERGSON, 2020, p. 115).

Com isso Bergson expõe que é impossível uma pessoa deduzir o que outra está pensando, sentindo ou mesmo como irá agir diante de eventuais situações. Significa dizer que uma consciência não pode ser acessada por outra, a não ser que um romancista faça isso através de sua história. O romancista, no momento em que está elaborando uma história, não sabia dos eventos que a personagem iria passar, ou mesmo de que maneira agiria. Deduzir pensamentos e sentimentos não é como percorrer uma linha reta, menciona Bergson, o que se passa na alma, no interior de cada indivíduo, é algo interior apenas àquele que sente. Os momentos da vida de cada um de nós, assim como de cada personagem, mais do que vistos, são para serem vividos, cada qual a sua maneira e em sua intensidade.

Ao descrever a duração de nossa vida interior, Bergson traça uma relação íntima com a linguagem estética. Na perspectiva da arte, abre-se então a possibilidade de assimilar a literatura, o filósofo se aproxima da arte para mostrar-nos como o fato da sucessão de estados, sem interrupção ou separação, aproxima-se ainda mais da qualidade pura. Isto permite que a

intensidade dos estados de consciência nos leve ao sentimento estético. Bergson reforça que "[...] fracassamos em traduzir inteiramente o que nossa alma sente. O pensamento permanece incomensurável com a linguagem" (2020, p. 105). Desta maneira, é possível dizer que a arte literária serve para abarcar o fluxo ininterrupto da vida que é a duração. Defendemos a literatura como espaço privilegiado para a filosofia bergsoniana da duração, sabendo que, nela, a palavra gravada não se fixa, mas acompanha o movimento de um tempo dinâmico.

A literatura, mais do que outras artes, precisa lidar com esse impasse da criação vinculada ao processo inerte de uma obra escrita. Bergson não se preocupou em traçar uma teoria estética, fundamentados em conceitos bem delineados, pelo contrário, o pouco que temos é na verdade menções à arte que se dão em muitas de suas obras como uma alternativa de superar uma linguagem instrumental que é própria do discurso filosófico. Em seu *Ensaio*, são registradas as primeiras menções à arte, os limites do pensamento instrumental e ao ofício do artista. Ao falar sobre os sentimentos que são despertados através da arte, Bergson diz que confundimos o próprio sentimento que se caracteriza como puro fluxo, em constante devir, com a palavra, que imobiliza determinados objetos. Esse impasse acompanha, sobretudo, a arte literária, devido ao fato de essa tendência ao imóvel que se instala na linguagem produzir também na literatura.

A arte dispõe de ritmo, o que o artista busca é a *coincidência com o ritmo da duração*, como declara Franklin Leopoldo e Silva. Argumenta ele que "De uma maneira mais ou menos análoga ao poeta que quer transmitir não um estado de alma – essência imutável – mas *a complexidade fluente da multiplicidade dos sentimentos que transitam pela alma* [...] (1994, p. 111, grifo nosso). Mais tarde veremos como a linguagem comum é problematizada na filosofia de Bergson, como também de qual maneira o filósofo pretende lidar com essa questão. É válido mostrar aqui como a literatura pode reverter essa problemática de uma linguagem instrumental própria da filosofia. Era o ritmo da linguagem, a partir do *fluxo de consciência*, que Virginia Woolf procurava expressar em seu romance *As Ondas*, objeto de estudo deste trabalho, da qual mais tarde nos ocuparemos em debater.

Buscar o ritmo na linguagem significa dizer, segundo Franklin Leopoldo, que "[…] a densidade das palavras deve ceder lugar ao ritmo do pensamento que salta de imagem em imagem, destruindo a plasticidade racional com que tradicionalmente se tentou fazer que a linguagem expressasse o pensamento. *A palavra não reproduz movimento, mas o estilo pode sugerir a mobilidade"* (1994, p. 110-111, grifo nosso). O poeta então é aquele que faz com que as palavras sejam traduzidas em imagens, e essas imagens sejam traduzidas em sentimentos.

Há diversas passagens no *Ensaio* em que Bergson menciona o romancista audacioso[2], o poeta, o artista, cuja peculiaridade é justamente expressar a interioridade através de imagens e metáforas que imitem o ritmo da consciência. Vejamos uma passagem em que Bergson traz à luz a figura do poeta:

> O poeta é aquele cujos sentimentos se desenvolvem em imagens - imagens que, para serem traduzidas, se desenvolvem em palavras dóceis ao ritmo. Por nossa vez, ao vermos essas imagens repassarem diante de nossos olhos, experimentaremos o sentimento que, por assim dizer, seria seu equivalente emocional. Mas essas imagens não se realizariam com tanta força sem os movimentos regulares do *ritmo*, pelo qual nossa alma, embalada e adormecida, se esquece de si mesma, como em um sonho, para pensar e ver como o poeta (BERGSON, 2020, p. 24).

No entanto, antes de entrarmos na discussão da literatura, no horizonte da filosofia de Bergson, precisamos discutir como se estabelece essa fundamentação de uma linguagem poética para o debate dos estados de consciência. Para isso, vamos começar pela primeira via de discussão para chegar de fato à metafísica bergsoniana do tempo: a psicologia.

1.2 A psicologia como primeira via de acesso à metafísica da duração

Disposto a propor uma reformulação da noção de tempo, em seu *Ensaio*, o filósofo francês transita da Metafísica para a Psicologia, da Psicologia para a Metafísica. Para criticar a ideia de tempo homogêneo – presente no senso comum, na ciência e fundamentada por Kant –, e ao mesmo tempo refutar teorias da psicofísica, as quais surgiram no início do século XIX, Bergson explora o campo dos fenômenos psíquicos. Tendo em vista a Psicologia, Bergson começa problematizando de forma geral os estudos psicofísicos, mais precisamente a psicologia científica experimental, emergente na época, a qual procurava estabelecer uma relação entre os fenômenos físicos e psíquicos.

A psicofísica e a psicofisiologia inauguram a fase da psicologia entendida como científica, voltada para o método experimental. Essa nova perspectiva da psicologia desvincula-se da metafísica como teoria da alma, tal como era normalmente pensada pela

[2] "Se, então, algum romancista ousado, rasgando a colcha habilmente tecida de nosso eu convencional, nos mostra sob essa lógica aparente um absurdo fundamental e sob essa justaposição de estados simples uma penetração infinita de mil impressões diversas – que já deixaram de existir no momento em que as nomeamos –, nós o elogiamos por nos conhecer melhor do que nós mesmos" (BERGSON, 2020, p. 87).

tradição filosófica desde os gregos. Ao contrário de outras áreas como a Física e a Química, que se aproximavam mais do caráter científico devido ao recurso da quantificação e mensuração das coisas, a psicologia, por sua vez, não era entendida como uma ciência justamente por apresentar um viés mais qualitativo e metafísico.

Nesse sentido, para afirmarem-se como independentes da filosofia, os psicólogos científicos estudaram a possibilidade da mensuração e da quantificação dos fenômenos físicos e psicológicos, os quais pudessem ser observados e experienciados em laboratórios, e assim puderam criar a psicofísica[3]. Dentre os diversos experimentos testados, os mais famosos talvez tenham sido os experimentos com peso. Muitos deles investigavam como percebemos a diferença mínima a partir de dois objetos com diferentes pesos. Significa dizer que percebemos a diferença entre pequenos pesos, mas não quando a diferença de peso é maior. Além disso, só inferimos mudanças relativas à estimulação física, ou seja, para estímulos de intensidade inferior, a nossa sensação é mais apurada do que para estímulos de intensidade superior.

A crítica proposta por Bergson para questionar a psicofísica nascente, a respeito da maneira de iniciar sua problematização acerca da consciência, dá-se principalmente porque entre pensar a exterioridade e a interioridade, o mais viável seria começar pelo âmbito da nossa interioridade, isto é, de nossa consciência, visto que a vivenciamos, ou melhor, coincidimos com ela, com essa interioridade, mesmo que seja difícil definir o que se passa no âmago de nosso eu ou saber ainda como ele se articula. Em uma obra posterior ao *Ensaio*, Bergson já falava que estamos mais certos em conhecer a nossa própria existência do que a dos objetos que são superficiais e exteriores a nós. Enquanto o nosso existir nos revela uma interioridade mais profunda e vivenciável.

É nas primeiras linhas do primeiro capítulo de *A evolução criadora*, que Bergson constata "[…] a existência de que estamos mais certos e que melhor conhecemos é incontestavelmente a nossa própria, visto que a respeito de todos os outros objetos temos noções que podem ser tidas como exteriores e superficiais, enquanto de nós próprios temos uma percepção interior e profunda" (2010, p.15). Então, como seria possível relacionar algo de natureza exterior com algo de ordem intrínseca que somente nós possuímos? Logo, essa interpretação dos fatos psicológicos, desenvolvidos e explicados mediante o mundo exterior, ou seja, mediante a causa física, pela qual nossa consciência tem contato com os objetos, possui

[3] O primeiro laboratório experimental foi criado pelo considerado pai da psicologia científica, Wilhelm Wundt, em 1879, na Universidade de Leipzig. Além de Wundt, Fechner e Weber também são grandes representantes dessa psicologia que Bergson critica. Para mais informações sobre a Psicofísica clássica, conferir o manual de psicofísica de José Aparecido da Silva e Reinier Johannes Antonius Rozestraten; e o livro *A base física do espírito*, de Farias Brito. *BRITO, Farias. A base física do espírito. Brasília: Senado Federal, 2006.*

um duplo significado para Bergson: i) denunciar a noção de grandeza intensiva, resultado do espaço homogêneo; ii) nos direcionar para um outro lado da questão, que é próprio de seu pensamento, a ideia de uma experiência pura da duração, do tempo.

A principal crítica tecida por Bergson aos psicofísicos refere-se à questão da *grandeza intensiva*. O filósofo conduz essa discussão a partir do problema da intensidade. Para ele, os psicofísicos entendem os estados psicológicos como grandezas externas, ou seja, entendem que o psíquico se liga à exterioridade, quando na verdade o psíquico é caracterizado pela qualidade inextensa. Bergson diz que a forma do extenso caracteriza-se por eventos quantitativos, ou seja, representam uma grandeza que se dá na exterioridade. O inextenso, por sua vez, é o qualitativo, identificado por eventos internos, marcados pela intensidade e não pela grandeza.

Os psicofísicos explicavam a mudança de estados a partir das suas causas exteriores, a partir de fatos psíquicos superficiais, voltados para a quantidade dos objetos exteriores. A maneira como pensavam implicou uma interpretação errônea, uma mistura entre o que significa quantidade externa e qualidade interna do estado psicológico. Nas palavras de Bergson

> "[…] a psicofísica está condenada, por sua própria origem, a girar num círculo vicioso, porque o postulado teórico no qual repousa a condena a uma verificação experimental, e ela não pode ser verificada de modo experimental, a não ser que já tenhamos admitido seu postulado. O que ocorre é que não há ponto de contato entre o inextenso e o extenso, entre a qualidade e a quantidade" (BERGSON, 2020, p. 53).

Essa problemática faz Bergson questionar até que ponto nossos sentimentos e sensações estariam a todo momento definidos por uma ótica que não lhes é própria, visto que para ele a *noção de intensidade* é algo intrínseco à consciência. Portanto, o questionamento do filósofo é o seguinte: uma vez que os estados de consciência[4] (isto é, sensações, esforços, sentimentos) podem sofrer mudanças de intensidade, qual seria a possibilidade de identificá-los, seguindo a noção de grandeza que é aplicada aos objetos no espaço? Para Bergson, a confusão que os teóricos da psicofísica criaram foi a de misturar os fatos da consciência com as coisas no espaço, tratando-os como se fossem de natureza física.

A noção de *grandeza intensiva* foi adotada pelos psicofísicos para quantificar os estados internos pela ótica da extensão, própria do espaço. Um conceito que mistura grandeza e

[4] Sobre os estados de consciência, afirma Bergson: "[…] estados de consciência são aquelas sensações, sentimentos ou paixões que se exprimem através de esforços puramente internos. Não se trata, portanto, de uma separação de estados, como se fossem coisas exteriores umas das outras, mas de um tipo de diferenciação que é gerada internamente. Essa diferença interna é notada, por exemplo, quando comparamos um estado atual com outro anterior" (BERGSON, 1988, p.11).

intensidade, que chega a ser contraditório, por misturar quantidade e qualidade. Somente os estados internos possuem intensidade, e sendo a intensidade uma qualidade temporal, isso não nos induz a medi-los, mensurá-los ou referi-los como uma grandeza, visto que não é possível analisar a intensidade do ponto de vista da extensão.

Por conseguinte, é através da experiência da consciência que se dão os seus fatos, ou dados. Bergson realiza a distinção entre dois tipos de consciência: uma consciência *reflexiva* e outra *imediata*. Enquanto a *consciência reflexiva* aproxima-se da forma do entendimento ou da inteligência (para usar termos apropriados ao bergsonismo), enfim, do conhecimento; uma consciência *imediata*, por outro lado, exprime um movimento de interiorização dos estados, sem passar por qualquer classificação ou formas do conhecimento. Podemos pensar essa distinção entre as duas consciências como um aprimoramento dos níveis da consciência.

Bergson ressalta que os dados ou estados da consciência, em seu dinamismo próprio, foram a maneira de questionar a natureza das investigações propostas pela psicofísica, as quais, rejeitando a descrição da consciência por si mesma, construiu uma estrutura conceitual rígida para controlar a mente humana a partir da perspectiva científica. É para justificar essa dimensão temporal, no interior da qual os estados psicológicos se concentram, que os estados psíquicos são definidos pela intensidade, não podendo ser associados a causas exteriores. Bergson percebeu um fator essencial na intensidade, no horizonte da experiência interna, os chamados *estados profundos*[5]. Aqueles estados que sustentam a si mesmos, sem a participação da exterioridade. Logo, a diferença, aqui, não é mais de grau, mas sim de natureza, distinguindo níveis de tensão na realidade psicológica.

A primeira fundamenta uma experiência inautêntica do tempo real, do tempo interior; e, a segunda, a verdadeira maneira de experienciar esse tempo interno à consciência. A consciência é capaz de experimentar uma "sucessão pura" de qualidades, enquanto a exterioridade tem como característica uma sequência de estados determináveis como grandezas maiores ou menores, de quantidades de elementos justapostos, participantes de causas sempre exteriores à própria consciência. Em suma, essa discussão culmina na tese bergsoniana de entender a duração inerente à consciência em um estado sucessivo de elementos que não se justapõem, mas que se interpenetram uns nos outros, formando um tempo heterogêneo.

Para entendermos melhor como se explica a organização da duração, vinculada à consciência, Paulo César Rodrigues delineia quatro pontos essenciais, diz ele : "[…] será

[5] Sobre os estados profundos da consciência ou sentimentos profundos como definido por Bergson, iremos retomar adequadamente em outra seção deste capítulo na medida em que discutiremos sobre a questão do tempo e da emoção ou afeto.

preciso destacar ao menos quatro aspectos fundamentais: a) o dado qualitativo; b) a sucessão pura; c) a conservação do que passou e d) a criação […] percorrendo esses quatro tópicos, compreenderemos que a multiplicidade de fusão e a duração são uma única e mesma realidade" (RODRIGUES, 2022, p. 33).

Como o objetivo de Bergson é o de redescrever o tempo, agora como duração, e para isso é preciso dela excluir tudo o que não é espacial, observa-se que o que se definiu como o tempo, durante toda a história da filosofia, foi, na verdade, as propriedades do espaço. Devemos lembrar ao leitor que duração, aqui, significa o sentido real do tempo, ou seja, duração e tempo são a mesma coisa. Então, qual o sentido de uma redescrição do tempo como duração?

O tempo kantiano é, apesar de ser a forma do sentido interno, um tempo voltado para o mundo exterior, vinculado à condição do sujeito prático. Bergson refere-se criticamente ao pensamento de Immanuel Kant, representante da modernidade. Com efeito, para o filósofo prussiano, os conceitos de tempo e espaço são características inerentes ao aparato da sensibilidade do sujeito transcendental. O erro de Kant consiste, segundo Bergson, em confundir o tempo e o espaço em uma mesma representação. Para Bergson, é justamente na questão do tempo que consiste o erro de Kant. Assim, tempo e espaço não são propriedades das coisas, pois são formas da experiência, dadas no aparato cognitivo do sujeito, mais exatamente, na sensibilidade. Ora, como já citamos acima, a grande crítica do filósofo francês é justamente a espacialização do tempo. Alega Bergson, sobre o erro de Kant:

> É nessa confusão entre a verdadeira duração e seu símbolo que residem, a nosso ver, tanto a força quanto a fraqueza do kantismo. Kant imagina, de um lado, coisas em si, e de outro, um Tempo e um Espaço homogêneos por meio dos quais as coisas em si refratam. Desse modo nasceriam, de um lado, o eu fenômeno, aquele que a consciência percebe, e, de outro, os objetos exteriores. O tempo e o espaço não estariam, portanto, mais em nós do que fora de nós, mas a própria distinção do fora e o dentro seria obra do tempo e do espaço (BERGSON, 2020, p. 142).

Desta maneira, a crítica de Bergson fundamenta-se propriamente em destacar que o que estabeleceu Kant em relação ao tempo significa a perda do caráter qualitativo que o tempo real devia apresentar. Colocar tempo e espaço em um mesmo patamar de conhecimento, de experiência do sujeito é fomentar a permanência de uma confusão sobre o tempo, a qual persiste desde a filosofia de Zenão. A experiência do conhecimento do tempo, como nos mostrará o texto do *Ensaio*, só pode originar-se de uma consciência, de uma experiência interior da qual essencialmente está vinculada à noção íntima do passar do tempo. Na perspectiva bergsoniana, precisamos separar o misto da realidade em questão de conhecimento: o espaço é forma do

sujeito, enquanto o tempo real ou duração é a realidade íntima do sujeito, a própria estrutura da consciência profunda[6].

Portanto, a realidade íntima se refere à experiência e à forma do sujeito com o símbolo. Como enfatiza Frédéric Worms, a duração é experiência, jamais representação. Segundo ele, "[…] o espaço seria essa forma relativa de nossa representação, que é preciso ultrapassar para reencontrar a realidade da duração" (WORMS, 2010, p. 98). A forma do espaço é como um obstáculo para a experiência pura do sujeito enquanto aquele que procura apreender essa realidade interior, profunda da consciência. O espaço se reduz ao meio homogêneo, a essa representação única, mas que influencia no sentido prático da vida e justamente por isso, a vida interior confunde-se com a vida exterior, gerando confusões entre essas duas realidades.

Neste sentido, na concepção de Bergson não temos a verdadeira experiência do tempo, visto que o tempo em que estamos inseridos é um tempo espacializado concernente ao espaço prático, à inteligência mesma. Em geral, a crítica ao kantismo, à qual Bergson se refere, denuncia a leitura que a inteligência faz do tempo, tal como está presente na filosofia de Kant ou na própria física newtoniana, ambas caracterizando o tempo como instantaneísta. A apreensão da forma espacial desfigurando a marca essencial da temporalidade, isto é, a passagem do tempo, a "mudança interna", dificulta que nos desvencilhemos dos resquícios da compreensão kantiana do sujeito do conhecimento.

1.3 A problemática do movimento (Crítica a Zenão)

O problema do movimento está intimamente relacionado à noção de tempo, de grande importância na metafísica e na tradição do pensamento filosófico. O movimento surge no contexto do pensamento bergsoniano depois que foram dadas essas duas dimensões: uma *externa* (do espaço percorrido, o móvel, multiplicidade numérica, quantitativa), e uma *interna*

[6] No mesmo contexto em que Bergson critica Kant com mais detalhamento, isto é, no final de seu livro, ele menciona ainda que "Kant preferiu colocar a liberdade fora do tempo e elevar uma barreira intransponível entre o mundo dos fenômenos, que ele libera inteiramente ao nosso entendimento, e o das coisas em si, cujo acesso ele nos proíbe" (2020, p. 143). Vale ressaltar aqui que Bergson está falando sobre o problema da liberdade, visto que é o tema principal, segundo ele mesmo, do seu primeiro livro. Juntamente com o problema da liberdade, ele trata também da noção de ação ou *ato livre*. Não vamos abordar aqui a questão da liberdade, pois pensamos que não é central para o nosso trabalho, dado que estamos focados em tratar do aspecto do tempo interior e da sua forma mais íntima de expressão, a memória.

(interna à um sujeito movente, multiplicidade qualitativa). Portanto, a multiplicidade se divide em dois tipos, percebido por um sujeito que as apreende e, logo, só existe por consequência de uma consciência que conserva seus estados.

O principal questionamento para Bergson é entender como a tradição filosófica foi responsável pelo anulamento e má interpretação do devir, do fluxo do movimento. Para entender melhor, Bergson constrói sua crítica a respeito do movimento a partir do pensamento do filósofo grego Zenão de Eleia. O filósofo Eleata é conhecido por seus paradoxos referentes à crítica do movimento, pluralidade e mudança, assim como era feito por seu mestre Parmênides. Seus paradoxos estão presentes na Física de Aristóteles, e ainda temos também registro sobre seu pensamento no diálogo Parmênides, de Platão.

Dentre os seus quatro paradoxos do movimento, Bergson destaca o segundo paradoxo, relativo à Aquiles. A premissa do argumento que Zenão discute é a seguinte: durante uma corrida, o componente mais veloz, que, no exemplo dado por Zenão, seria Aquiles, não ultrapassa jamais o corredor menos veloz, isto é, a tartaruga. Isto por conta da noção de intervalos inerentes ao espaço, os quais são admitidos por Zenão. De outra maneira, o filósofo grego atribui ao espaço uma trajetória pela qual podem ser contados os passos de Aquiles e os passos da tartaruga. Isto resulta na confusão que Zenão acaba estabelecendo entre movimento e espaço, ou melhor, para ele, o movimento se confunde com a trajetória percorrida. Obviamente, para Bergson, isso é uma noção problemática e errônea do tempo, como já vimos.

Os filósofos antigos deixaram uma herança que se perpetuou na História da Filosofia, segundo a qual acreditavam que não há separação entre o espaço e o tempo. Ambos podem ser concebidos da mesma maneira. Bergson é um pensador contemporâneo que retoma essa questão, e defende que o espaço ou o tempo fazem parte de domínios diferentes. Há uma distinção do que faz parte do meio externo (espaço) e o meio interno que, de acordo com ele, é aí que podemos encontrar o tempo.

Assim também, para Bergson, o espaço e o tempo não são compostos de pontos ou instantes. Desta maneira, o erro de Zenão, segundo o entendimento de Bergson, instala-se na ideia de movimento. Percebemos que, para o filósofo francês, o movimento não faz parte do aspecto físico do espaço. É preciso distinguir o espaço do tempo para não cair nas armadilhas que cotidianamente confundimos, isto é, agimos em função do meio homogêneo, externo a nossa consciência qualitativa.

O movimento real é apreendido pela consciência, isto é, por um sujeito consciente. Só nós, seres humanos, podemos apreender a real experiência que o movimento apresenta. Nós constantemente persistimos na troca do espaço sobre o tempo, por uma necessidade que nos é

útil, tendo em vista o parâmetro que o espaço nos oferece, de sentido prático. Essa visão do espaço, como detentor do movimento, está mais vinculada à matemática, e a trajetória espacial é medida pela física, de acordo com o tempo físico, cujos instantes são intercalados por intervalos. O espaço percorrido, então, faz parte da quantidade homogênea, ao passo que o próprio movimento é da ordem do tempo, da duração. Nas palavras de Bergson, essa confusão se incorpora porque nós

> Costumamos dizer que um movimento se dá no espaço, e, quando declaramos o movimento como homogêneo e divisível, é no espaço percorrido que pensamos, como se pudéssemos confundi-lo com o próprio movimento. Refletindo melhor sobre isso, veremos, no entanto, que as sucessivas posições de um móvel efetivamente ocupam o espaço, mas que a operação pela qual ele passa de uma posição a outra, operação que ocupa a duração e que só tem realidade para um espectador consciente, escapa ao espaço (BERGSON, 2020, p. 75).

Dentro ainda dessa perspectiva do espaço, Bergson associa-o ao ponto ou medida peculiar à noção de *móvel*, típico das ciências matemáticas que paralisam o tempo e o tomam como quantificável e inerente ao espaço. O inverso do *móvel*, segundo Bergson, é algo paralisado, recortado e mensurado. O *movente*, por sua vez, é a imagem do movimento, o absoluto movente expressa o verdadeiro devir. Assim, falar de duração é referir-se ao que Bergson chama de tempo, mas um tempo que apresenta como característica principal a indivisibilidade. Totalmente o contrário do que é defendido pelo filósofo grego Zenão. A realidade, portanto, é constituída por mobilidades, transformações.

Os gregos procuravam a essência, a substância, o ser das coisas, e nesse sentido era preciso identificar o ser de todas as coisas para estabilizá-lo. E, assim, toda questão do movimento, a partir do qual se pudesse mexer na estrutura estática de todas as coisas, era grave para o pensamento metafísico. O que Bergson faz, portanto, é restituir o movimento ao tempo e reacender seu fluxo, visto que a qualidade intrínseca da realidade é saber que ela flui e muda.

1.4 A natureza profunda e superficial da consciência

Depois de esclarecido o que compõe e o que significa o meio homogêneo, e distinguir o meio homogêneo do heterogêneo, Bergson continua investigando a todo momento essa concepção problemática de “tempo homogêneo” por meio de elementos contrários, elementos duplos, ou melhor, elementos que se misturam conforme a nossa experiência. O mais conhecido deles, que comporta toda a estrutura da filosofia bergsoniana, como já vimos, é a

clássica distinção entre tempo e espaço, a qual fundamentaria toda discussão proposta pelo filósofo francês. Logo, explicitou-se o âmbito da exterioridade e da interioridade. Neste sentido, na tentativa de separar cada elemento que trata sua filosofia, Bergson expõe pontos que vão construindo a noção do espaço homogêneo, de justaposição, de intervalos, e, com isto, cria um caminho que, aos poucos, a consciência imediata se apresentará como forma mais genuína para explicitar a duração interior.

Nesta sequência, por meio da análise do movimento e da crítica a Zenão, percebemos que existe um equívoco feito pelo enfoque do espaço ao expressar ou imitar o tempo real pela imagem de uma trajetória espacial. Dada essa denúncia, Bergson apresenta, por sua vez, a concepção de *sucessão* e *simultaneidade*. Enquanto a *sucessão* está intimamente ligada à noção de duração, de fusão que compõe o aspecto de continuidade que significa penetração das "partes", a *simultaneidade* por outro lado é a representação do tempo espacializado, a qual lida com o tempo como um mecanismo em que o intervalo do tempo é medido, a contagem dessas partes ou intervalos distintos.

Bergson precisou definir esses dois extremos, pois ele percebe um tipo de tempo representado pelo espaço, um tempo ligado à quantidade que é diferente de uma outra noção de tempo, isto é, o tempo real, a duração mesma. Logo, como encontrar a partir de tais dilemas algo que nos permita diferenciar esses dois tipos de temporalidade? O que Bergson nos alerta é que de um lado, o tempo é entendido como uma grandeza, posto que, sendo ele medido pelos matemáticos, pelos físicos, se torna algo mecânico, Bergson compara a noção de *simultaneidade* ao processo mecânico dos ponteiros de um relógio, ou das oscilações de um pêndulo.

Caracterizados pela repetição, e pelo processo idêntico, no minuto que a consciência se dá conta do bater dos ponteiros do relógio e consequentemente do passar do tempo, automaticamente estamos lidando com questões de uma imposição do espaço físico pelo qual estamos habitualmente familiarizados. E assim, associamos o passar das horas com algo que temos que fazer, já que o espaço remete ao aspecto de necessidade e utilidade da vida. É isso que Bergson torna mais preciso quando esclarece que:

> Quando sigo com os olhos, no mostrador de um relógio, o movimento do ponteiro que corresponde às oscilações do pêndulo, não meço a duração, como costumamos acreditar; limito-me a contar simultaneidades, o que é bem diferente. **Fora de mim**, no espaço, há apenas uma única posição do ponteiro e do pêndulo, uma vez que nada resta das posições passadas. **Em mim**, segue-se um processo de organização ou de penetração mútua de fatos de consciência, que constitui a verdadeira duração. **É por que duro** dessa

> maneira que me represento o que chamo de oscilações passadas do pêndulo do relógio ao mesmo tempo que percebo a oscilação atual (BERGSON, 2020, p. 73-74, grifo nosso).

Ao retratar a figura do relógio para exemplificar melhor esse tempo que não é a duração mesma, ao falar dos ponteiros e do pêndulo do relógio, Bergson traz essa perspectiva maquinal e repetitiva de um tempo que, em si mesmo, não agrega uma progressão de sucessão, mas sim uma simultaneidade que, de forma matemática, pode ser contada. Claramente, essa passagem remete ao tempo homogêneo que tem como principal estratégia a depuração da experiência, visto que o tempo homogêneo é o próprio misto que vivemos no âmbito da realidade humana.

Bergson define esse tempo como aquele que não é, de fato, o tempo real. Em sua perspectiva, esse é um tempo espacializado, inventado para a prática humana, uma invenção, um aparato que nos auxilia no dia a dia, mas que carece de significado real do tempo verdadeiro, ou seja, a duração. Esse tempo que tem a natureza do artifício atesta a estratégia bergsoniana da depuração da experiência ou os mistos, uma vez que esse tempo homogêneo é o próprio misto que vivemos no âmbito da realidade humana.

Deleuze discute a questão dos mistos em seu livro *Bergsonismo*, e afirma que é preciso separar o misto que está inserido na realidade para que a experiência seja capturada em tendência pura. Significa dizer que é possível obter a duração pura, no entanto, é preciso distinguir, diferenciar o misto impregnado na realidade. Separar os mistos da experiência

O imediato é resultado de uma conquista, por isso, o esforço metódico para a depuração da realidade. Mais do que uma experiência é preciso criar um método que garanta que seja de fato desenvolvido o conteúdo dessa experiência imediata. Assim, Deleuze ressalta que Bergson indica dois grandes tipos de problemas, ou melhor, de falsos problemas: problemas mal colocados e problemas inexistentes. A partir disso, Deleuze seleciona três regras do método[7], os quais serão determinantes para problematizar e distinguir a natureza de cada um e os impasses apresentados.

Bergson deixa claro o que ele vai entender por natureza da vida psíquica, elenca dois níveis de consciência, ou ainda, a existência de dois eus. São chamados de *eu profundo* e *eu superficial*. O *eu superficial*, como o nome já expressa, é aquele que se localiza no âmbito do espaço, uma consciência voltada para a ação inteligente e prática participativa da exterioridade, e consequentemente da vida social. Enquanto que o *eu profundo* representa a multiplicidade

[7] Deleuze distingue as regras do método bergsoniano, dividindo por questão problematizante, diferenciante e temporalizante. Para acompanhar toda a discussão feita por Deleuze a respeito das regras e os problemas tocantes a cada uma delas, sugerimos uma leitura do primeiro capítulo de seu livro *Bergsonismo*.

interna, os estados profundos, a vida psicológica, a nossa interioridade. Essa consciência está mais propensa a experimentar a duração real.

Bergson acredita que por conta da confusão bilateral do espaço e do tempo, estamos propensos a permanecer na superfície, na exterioridade, e com isso seríamos exteriores a nós mesmos, e não corresponderíamos com a própria estrutura profunda de nossa consciência. Muitas vezes isso se dá, visto que voltados para a ação, para sobrevivermos na vida cotidiana, social, somos incessantemente mergulhados na superficialidade do tempo do espaço. Cada eu, o superficial e o profundo, implica uma maneira única de conhecer, está ligado a uma noção do conhecimento. Para Bergson, o eu da superfície, pela noção da inteligência, enquanto que o eu profundo está vinculado à intuição[8] bergsoniana. Sendo a primeira maneira um conhecimento exterior, e a segunda será um conhecimento interior.

Toda essa discussão conceitual está associada ao esforço de abstração que, em Bergson, não significa radicalizar o processo racional, mas justamente fazer o esforço para superá-lo, o esforço de análise em direção às formas puras da experiência. De modo que duração e espaço, eu profundo e eu superficial estejam nesse registro. Esses são argumentos que levam Bergson das noções puras de espaço e de duração à noção de tempo homogêneo e à quarta dimensão do espaço.

1.5 A nova concepção do tempo nas articulações do real: nas "profundezas" da consciência

De acordo com os esclarecimentos de Bergson, a diferenciação da sucessão e da simultaneidade ilustra a descoberta da duração, ao mesmo tempo em que promove a desconstrução do tempo homogêneo. A partir disso, o conceito de temporalidade vai se construindo aos poucos. O tempo, para Bergson, não é uma forma de conhecimento, mas, ao contrário, o conhecimento se dá no tempo, e a verdade, a realidade, devem estar inseridas no fluxo do devir, do movimento, da própria mudança. Este tempo captado pela duração da consciência, domínio do "eu profundo", dá-se nos dados imediatos da consciência. Dessa maneira, o imediato é a forma de acesso à temporalidade originária; diferente da temporalidade

[8] A intuição é considerada o método bergsoniano, mas não temos o objetivo de discutir essa questão em nosso trabalho. Recomendamos a leitura do primeiro capítulo do livro *Bergsonismo*, de Gilles Deleuze, denominado "A intuição como método". Indicamos também o segundo capítulo do livro *Potências do tempo*, de David Lapoujade, intitulado como "Intuição e Simpatia".

criada pela inteligência, que tem como referência apenas as necessidades humanas, um tempo criado, estruturado, monitorado pelo relógio.

É importante lembrar que a duração só pode ser apreendida em termos mediatos, ou seja, sua apreensão envolve uma série de mediações. Apesar de a experiência interna e tudo que concerne a ela ser de caráter imediato, aquilo que está no domínio do vivido, pois não é possível expressar ou comunicar de forma direta, de tal maneira que posteriormente vai culminar na crítica à inteligência e a necessidade de contornar a natureza da linguagem. Destacamos a leitura de Bento Prado Júnior, a respeito dessa discussão, em seu livro *Presença e campo transcendental,* quando no segundo capítulo argumenta que "[…] o salto para o imediato não é, ele próprio imediato. Ele apenas é feito através da longa série de mediações constituídas pelo recurso ao testemunho do pensamento" (1988, p. 73). Com isso, Bento Prado Júnior faz um trabalho crítico minucioso para descrever de que forma Bergson, em seu *Ensaio*, já apresenta uma tentativa de explicitar e problematizar os aspectos no domínio do espaço.

A consciência, a temporalidade, não podem ter momentos separados. A duração é esse elemento que permite que os momentos não sejam repartidos entre o antes e o depois, entre o ontem e o amanhã. Os momentos do tempo, passado, presente e futuro se fundem uns nos outros. Em suma, a discussão do tempo e suas "não fases", mas sua sucessão, se deve principalmente à visão crítica bergsoniana do "tempo homogêneo" com a experiência. A vida de alguém, como que por um divisor de águas, externaliza os momentos distintos uns dos outros – que, a princípio, dentro da visão bergsoniana, encontram-se interpenetrados.

Vimos que o *eu superficial* passa a viver uma experiência inautêntica, longe da duração. A discussão do movimento põe uma abertura para pensar a consciência dentro de dois eixos, ou melhor, duas realidades: a da duração pura e do espaço homogêneo. Com a análise posta sobre o movimento, Bergson assegura que

> [...] a operação que ocupa a duração e que só tem realidade para um espectador consciente, escapa ao espaço. Não estamos tratando aqui com uma *coisa*, mas um *progresso*. O movimento, como passagem de um ponto a outro, é uma ***síntese mental,*** um processo psíquico, e consequentemente, inextenso (BERGSON, 2020, p. 75, grifo nosso).

O movimento só existe para uma consciência, e, assim, Bergson garante que essa execução, nada mais é do que uma *síntese mental*, a qual é, em princípio, qualitativa. Essa síntese é qualitativa, pois é totalmente vinculada ao meio heterogêneo que faz parte da duração contínua, no qual os fatos da consciência se atravessam na imediatez. Síntese, quer dizer, o

próprio ato da consciência enquanto movimento de sucessão de seus estados, esse ato da consciência se autocondiciona, sem depender de nenhum tipo de conteúdo externo, a não ser para um espectador consciente.

Essa noção de um espectador consciente, tal como um ator em cena, em que "as impressões sensíveis se sucedem no teatro de eu", nos lembra Worms, remetendo ao associacionismo externo de Hume. Ao defender uma tese em seu livro *Bergson: os dois sentidos da vida*, o comentador coloca em destaque esse eu que opera na duração, relatando sua "[…] recusa de uma pura passividade e de uma atividade de consciência exterior a seu conteúdo", ao se referir sobre à questão da pura passividade em Hume. Na perspectiva bergsoniana, destinada à crítica ao associacionismo, a consciência, em sua profundidade, tem como característica principal seu dinamismo.

Acontece que, diferente do que pensava Hume, Bergson acredita que os estados psicológicos não seriam inertes, nem mesmo seria possível limitá-los decorrentes de causalidades oferecidas pelo mundo empírico. A saber, entre os dois tipos de experiência, a realidade do espaço e a realidade da duração, mas ela também traduz a realidade da consciência em seu fluxo temporal. É justamente onde ocorre uma identidade, nessa relação entre uma consciência que percebe o tempo e, ao mesmo tempo, em que se afirma enquanto sujeito.

Da mesma maneira, como a duração e a consciência que experimenta esse ato mental, ou ainda, essa síntese mental ao prolongar seus atos uns nos outros, não implica afirmar um afastamento ou mesmo uma condição passiva da consciência. Quando Bergson diz que a duração é descrita ao passo que o nosso eu se deixa viver, não significa afirmar aqui uma passividade da consciência em relação a sua apreensão empírica da realidade. Frédéric Worms sustenta, ao tratar da duração ainda no *Ensaio,* que é preciso problematizar a questão da passividade e da atividade da consciência no seu movimento interno.

Para ele, "[...] a duração, longe de designar somente a sucessão temporal, quando purificada de toda espacialidade, designa também *o ato real de uma consciência ou de um eu* nessa sucessão" (WORMS, 2010, p. 41). De fato, a duração que designa os dados de nossa consciência é sobretudo o movimento interior que mais remete a um ato e não a uma representação. A experiência enquanto, realidade interna e temporal de uma consciência, é diferente daquela representada pelo espaço, que altera a nossa experiência imediata. Nesse sentido, a estrutura ativa do eu e da duração característica de uma consciência que é puro movimento e que também percebe esse movimento temporal é um ato. Como destaca Worms, é importante ressaltar que ainda que o eu "se deixe viver", ele é também um ato.

A duração e o eu que é seu sujeito se explica na medida em que a importância do movimento ocupa a discussão da análise de Worms. Esse ato indivisível da consciência, como o caracteriza Bergson, chamando-o de síntese mental, é pontuado por Worms para o progresso ininterrupto dos estados de consciência. Entre a representação do movimento no espaço e a experiência do movimento para uma consciência, o eu em sua camada mais profunda se revela em seu ato livre, culminando em um duplo privilégio, conforme garante Worms: "[…] por sua profundidade, refletir o conteúdo de toda sua história e, por sua atividade, de revelar seu princípio a nós mesmos e ao mundo" (2010, p. 92).

A noção de duração, nesse sentido, inclui então o ato de um eu. No domínio da vida, tanto a passividade como a atividade acontecem na experiência temporal, de tal modo que é o termo que mais condiz com esse ato temporal, segundo o comentador francês. Portanto, a passividade aparente da consciência é um ponto discutido na medida em que Bergson vai distinguindo o que pertence às noções de tempo e às do espaço. Em nossas vidas caracterizadas por seus processos temporais, a realidade que assume uma atividade temporal da consciência é a mesma que afirma dois atos pelos quais se distinguem em suas formas de apreensão.

Contudo, atentemos para a noção do misto da realidade, que discutimos acima. Bergson deixa claro que ambos os meios, espaço e tempo, participam mutuamente de uma confusão, a qual acontece, naturalmente, devido à relação da consciência com um mundo onde a vida social assume as prescrições da ação.

A consciência, em sua constituição, está voltada para a interioridade, no entanto, aos poucos ela é levada a perceber o mundo exterior, a sua volta, e assim passa a fixar os conteúdos da realidade em que os objetos estão presentes, e isso provoca uma quebra com a interioridade que lhe era própria e por onde mantinha um contato mais singular com a existência. Logo, é por causa dessa constante mistura que nos enganamos a respeito da consciência e da experiência verdadeira do tempo. Esta é a tal persistência da "endosmose", tal como Bergson nomeia, esse acontecimento que se dá com a mistura do espaço com o tempo. A partir dessa concepção do misto, Bento Prado Júnior afirma:

> Ela é produção espontânea de si mesma no interior de uma duração criadora, nem por isso ela deixa de ter algum comércio com o universo da exterioridade. O espaço e o tempo dividem não apenas a experiência possível entre as duas regiões do externo e do interno, mas refletem-se no interior da própria experiência interna. As duas formas dividem a experiência interna, à medida que há a "endosmose" entre a experiência interna e a experiência externa. Isto porque a experiência interna é a experiência de uma consciência que se encontra desde sempre como já inserida e situada em um universo natural (PRADO JÚNIOR, 1988, p. 101).

Deste modo, a dissociação dos mistos da experiência que se deu sobretudo pela análise do movimento, divide-se entre o espaço, o qual é objetivo e numérico, e possui, portanto, uma diferenciação apenas de grau, pois tomando como exemplo o número mesmo, ao fragmentar-se, não muda de natureza, mas apenas de grau, do qual é infinitamente divisível. Diversamente, para a consciência ou um sujeito, ao alterar-se, a diferenciação é de natureza, dado o exemplo da corrida de Aquiles os seus passos mudam a todo tempo de natureza, portanto, cada um dos passos de Aquiles é indivisível. E se há uma confusão entre as duas formas de experiências é devido ao desvio da consciência interna pura para um ofuscamento da diversidade de conteúdo que o mundo representa.

1.6 Eu superficial

Exploremos mais atentamente o *eu superficial*. Este se caracteriza como uma dimensão prática e social da consciência, pertence no domínio da multiplicidade de justaposição, de distinção, fundamentado principalmente pela noção do espaço, meio homogêneo, e, finalmente, nos termos do filósofo, pelo tempo homogêneo. Não é que a definição de superfície se limite aos objetos do mundo, mesmo que o eu superficial aponte para essa constante relação com os objetos e com a vida social. Todavia, é no sentido mesmo de superfície que se instala a definição do eu superficial.

O espaço é sempre o externo, meio homogêneo, marcado pelo número, pela inteligência, aquilo que se denomina o quantitativo. O espaço invade a experiência do tempo real e constitui um tempo que é definido pela física e pela matemática, um tempo marcado pela mensuração. Bergson tenta fazer uma espécie de limpeza de tudo aquilo que não nos deixa ter contato direto com a duração, por isso, é preciso purificar não só a experiência como a existência de determinados conceitos. As características dessa dupla natureza da realidade, de acordo com seus níveis de experiência, são sempre evidenciadas por Bergson para dar sustento, confirmação e verificação à elaboração da ideia de duração.

Por isso, depurar o meio homogêneo é importante para se aproximar da duração. A concepção de número marcado pelo espaço é uma discussão que será relevante para destacar o que é peculiar do meio homogêneo, isto é, o espaço. O número implica o espaço, e assim, o misto experimentado pela consciência, devido ao agravamento e à mistura do espaço no tempo é posto por Bergson como uma maneira de conceber tudo aquilo que faz parte da formação do

conceito de multiplicidade numérica. Nesse contexto, a consciência se volta para uma realidade social, pragmática e instrumental. Com as exigências da vida prática, pela vida coletiva, a consciência superficial é vítima das convenções estabelecidas pela linguagem comum.

O pensamento utilitário ignora a duração que é apenas apreendida nas profundidades do nosso Eu, sendo ela a realidade viva que existe dentro da consciência. No registro do eu instalado na superfície, a realidade é outra, uma realidade de convenção, sólida, na qual imperam as justaposições advindas do mundo exterior. Os atos que se seguem nunca são espontâneos ou livres, são sempre determinados, representados em infinitas séries. Os nossos estados psíquicos são solidificados, permanecem inertes. Como diz Bergson, "[...] à medida que nos afastamos das camadas mais profundas do eu, nossos estados tendem cada vez mais a assumir a forma de uma multiplicidade numérica a se desdobrar no espaço homogêneo, é porque esses estados afetam uma natureza cada vez mais inerte, uma forma cada vez mais impessoal (2020, p. 88). Para ficar mais fácil de entender, o filósofo acrescenta a sua explicação um exemplo para mostrar que nossa impressão na prática pode até ser idêntica todos os dias, uma vez que, acostumados a perceber a todos os objetos, ou as mesmas casas da rua da cidade onde residimos todos iguais, não haveria uma mudança drástica ao ver todos os dias o mesmo cenário.

O que acontece então é que solidificamos nossas impressões a fim de uma melhor forma de imobilizar, tanto em nossa impressão como na maneira que nos comunicamos, o espaço em que vivemos. Pensemos: como seria se todos os dias, ruas e bairros que conhecemos, mudassem de nome, ou ainda, se houvesse uma mudança em todas as casas frequentemente? Outra questão refere-se à realidade do espaço, à linguagem comum, sendo tão eficiente para nós no dia a dia, pois é a partir das palavras que conseguimos que cada coisa permaneça inerte para que possamos nos apropriar de uma melhor descrição do nosso meio. Afirma ele " [...] a nossa vida exterior e, por assim dizer, social tem mais importância prática para nós do que nossa existência interior e individual. Tendemos instintivamente a solidificar nossas impressões para expressá-las pela linguagem" (BERGSON, 2020, p. 85).

Justamente se permaneço em minha cidade natal, obviamente não vejo mais o meio em que vivo como uma contínua novidade, pois desde que nasci conheço todas as casas, as pessoas que ali moram, todos os nomes e lugares me são familiares. Enquanto que se me mudo para uma nova cidade, provavelmente tudo ali vai me parecer novidade no início, no meu primeiro passeio vou achar todas as coisas diferentes de tudo que conheço, vou querer registrar no meu celular através de fotos todos os momentos, todos os lugares, pois tudo que me parece novo é de alguma forma deslumbrante, diferente. Por isso, Bergson argumenta que até mesmo nossas

sensações e gostos tornam-se coisas na medida em que nomeamos e isolamos, isso faz com que acreditemos na invariabilidade dessas sensações.

Portanto, a palavra " [...] aniquila ou pelo menos recobre as impressões delicadas e fugidias de nossa consciência individual" (2020, p. 86). Não é possível explicar os sentimentos, as palavras nunca serão suficientes para abarcar ou expressar o que de fato sentimos. Fazemos isso com nossos gostos, sabores, no entanto, quando se trata dos nossos sentimentos, as palavras que são por natureza algo fixo, caem por terra ao tentar expressar os incontáveis estados que penetram nossa alma, esses estados se dão como que por uma fusão. Esse *convencionalismo das palavras,* como define Franklin Leopoldo e Silva, apresenta duas características: a *função designativa das palavras* e a *possibilidade de relacionar as mesmas coisas*. Ambas "[...] representam de maneira estável o mundo da consciência empírica, permitindo distinguir com nitidez as possibilidades de ação que melhor correspondem às exigências de integração entre o indivíduo e o seu meio [...]" (1994, p. 15). Portanto, a superfície da vida psicológica é mediada pela linguagem, a experiência no meio homogêneo interrompe e corrompe a multiplicidade qualitativa como também a coloração do eu profundo.

Bergson entende a consciência com uma dinâmica, um movimento contínuo, porém, nós fragmentamos os estados de nossa consciência para a comodidade da linguagem, do próprio acesso cognitivo ao psiquismo, inspeção da consciência, esse é o modo de entender a consciência, esse fluxo contínuo da consciência, mais do que uma série de estados. Ficamos acostumados a raciocinar sobre os estados e tomá-los por uma justaposição de momentos inertes. As necessidades práticas são caracterizadas pela realidade do espaço, onde permanece ligada à noção de uma duração simbólica.

Se estamos agindo conforme as demandas do presente, voltados para a ação prática como em trabalhos precisos que requer um esforço físico, um saber mais técnico e braçal, como é o exemplo de um eletricista que preciso manter sua atenção e concentração somente naquilo que faz, este é obrigado a afastar-se de pensamentos desviantes que apresentam seu espírito advindo de sua vida interior. Em seu estado útil, prático da vida "[…] o homem é esse próprio retardo, uma arritmia. Dessa forma, ele perde o sentido do real em benefício de símbolos, eficientes na verdade, mas separados do ritmo e da velocidade próprias a esse mundo de puros movimentos (LAPOUJADE, 2017, p. 121). Com efeito, a definição da percepção influencia o nosso agir sobre o mundo em relação ao que visa a uma ação útil[9].

[9] Essa discussão é desenvolvida em *Matéria e memória,* da qual resulta toda a questão da ação. Sendo uma ação atual e outra uma ação virtual. Não vamos discutir esse tema neste trabalho. Mas, com o exemplo que expomos, é possível visualizar essas duas instâncias.

Vamos entender melhor com um exemplo: se eu preciso estudar, ler, me concentrar para escrever essa dissertação, não posso permitir que a minha realidade virtual, isto é, meus sentimentos, minhas lembranças, meu passado se aflore em minha consciência. Tendo em vista que minha realidade atual é prática, ou seja, como uma pesquisadora em filosofia, tenho prazos que precisam ser cumpridos, tenho uma rotina de estudos, desta maneira, enquanto estiver nesta função, não posso sentir saudades da minha casa ou de minha família, tendo em vista que moro longe deles, em outra cidade. São consideradas realidades "inúteis" para o meu presente objetivo.

Todavia, existem experiências que sobressaem a essa situação útil. É o caso do *romancista*. Ele pode se permitir que elementos profundos aflorem, isso deve-se à trégua conquistada em relação ao meio externo e, consequentemente, do sujeito prático. O romancista ou poeta possui uma sensibilidade dilatada até atingir o seu gênio criador. Portanto, está mais longe da vida social em seu caráter pragmático, uma vez que se dedica a imaginar. Com isto, a criação poética é um ato espontâneo que conduz o romancista a vivenciar a sua interioridade, o que claramente é da ordem do eu profundo.

1.7 Eu profundo: os sentimentos profundos e a expressão da interioridade na literatura

A crítica da linguagem culminou na cristalização do tempo, na concepção de uma duração meramente simbólica. Disso resultou uma insuficiência da linguagem comum, e consequentemente dos limites da palavra. É por esta razão que Bergson comenta, no *Ensaio*, o papel dos sentimentos, pois tais sentimentos fogem de qualquer tipo de elaboração representacional, devido à característica de serem fluídos e, desta maneira, não concernem ao espaço, não é possível enxergá-los dentro de uma ótica que congelaria todas as nuances de elementos afetivos como uma variação de cor, uma coloração própria, como defende Bergson. Neste sentido, Bergson denomina tais sentimentos de *sentimentos profundos,* como é o caso da alegria, da paixão, da tristeza ou ainda o sentimento do belo, o sentimento da moral, etc.

Todos estes sentimentos não precisam da explicação lógica do espaço para ter uma resposta de causa e efeito, por exemplo, pois eles têm relação íntima com a subjetividade, visto que a experiência profunda está diretamente ligada ao sujeito. Sendo assim, a noção de *sentimentos profundos* configura o âmbito qualitativo da consciência e seu movimento temporal. Para Bergson, o tempo é por excelência o estofo da vida psicológica. O tempo é

sucessão pura, reúne todos os momentos do eu em um único fluxo. Contudo, somos inseridos em uma realidade prática, onde o descontínuo é representado incessantemente.

A sucessividade de estados, sem interrupção ou separação, aproxima-se ainda mais da qualidade pura. Isto permite que a intensidade dos estados de consciência nos leve ao sentimento estético. A aproximação entre sentimentos profundos e experiência estética nos mostra um modelo pelo qual a filosofia bergsoniana tenta se espelhar cada vez que explica a duração. O fluxo sucessivo do tempo alegado por Bergson no *Ensaio*, a duração como sucessão temporal percebida pela consciência a partir da interiorização, coloca uma questão sobre a duração como tempo real: como é possível experimentarmos esse fluxo contínuo da duração em nossa consciência? Precisamos entender que a filosofia bergsoniana preza pela conservação, a sucessão não é apenas um presente contínuo, é um acúmulo do momento que passou, o passado emerge o tempo todo no momento presente. Essa continuidade dos momentos é preservada interiormente através da memória. Neste sentido, o tempo apreendido, ou melhor, vivido pela consciência, passa a ser não somente sucessão e interiorização, mas também conservação, memória[10].

Observa-se então o desvelamento de uma realidade metafísica: a consciência é duração. Podemos dizer que Bergson, ao pensar que a duração seja a forma mais pura de apreender – não no sentido de prender, mas conforme o movimento contínuo que se constrói no tempo, nós vivenciamos – de tal modo a fazer isso interiormente. Os sentimentos profundos se referem a uma exposição primária do desenvolvimento do que Bergson entende por duração. Seria a primeira via de conhecimento da duração real. A perspectiva dos afetos, os sentimentos na filosofia bergsoniana, são de extrema importância. Por meio do espírito, podemos alcançar a verdadeira realidade movente pela qual nos abrimos para a interioridade.

O *eu profundo* é o campo dos nossos sentimentos, como diz Regina Rossetti, "[…] nele estão os sentimentos mais íntimos, as paixões mais profundas, os pensamentos mais próprios, a vontade mais livre" (2001, p. 618). Pensar a consciência e a duração que lhe preenche, que dura, a partir dos nossos sentimentos, manifesta a subjetividade que podemos descrever como aquilo que dá lugar para a ligação entre temporalidade e consciência. Emoção e personalidade possibilitam, sobretudo, a vida como expressão da arte.

[10] Não é nosso objetivo aqui focar na teoria bergsoniana da memória. Porém, resumidamente, a figura do cone em *Matéria e Memória* comporta as explanações a respeito da memória, serve para afirmar que o passado é conservado inteiramente, imbricado no presente, ou ainda, que coexiste com o presente. O passado é um movimento virtual, assim como a emoção também se caracteriza pelo movimento virtual inventivo (inventivo no sentido de criação artística). Nosso passado é concentrado e lançado ao futuro, daí advém o novo a ser criado. Virtual significa constituição e presença interna dos estados de consciência. A premissa de Bergson é clara: a memória é também emoção.

A descrição do sentimento da alegria, do desejo, da tristeza, das emoções estéticas cujo conteúdo Bergson desenvolve em seu *Ensaio,* surge acompanhada da percepção da obra de arte e se desenvolve conforme a intensidade desses sentimentos. Na medida em que isso acontece, Bergson os fundamenta destacando a qualidade que cria uma cor, uma tonalidade para tais sentimentos. Ao trazer o exemplo do desejo que aos poucos se define como uma paixão profunda, o filósofo destaca a intensidade que esse sentimento assume, tomando conta da nossa vida interior. Já a intensidade da alegria ou da tristeza se revelam numa apreensão diferente, que se dá em direção oposta. Se a alegria é um sentimento que se expande em direção ao futuro, por outro lado a tristeza é um sentimento com orientação ao passado.

Nadia Kisukidi argumenta que a teoria estética ou da arte bergsoniana apresenta dois efeitos em nós: a reintegração na emoção que origina a obra e a extensão das faculdades de percepção que dela resulta[11]. De acordo com Nadia, Bergson desenvolve de fato, a partir dessa breve análise dos sentimentos estéticos, uma teoria estética da sugestão. Neste sentido, a sugestão é afetiva e na arte significa dizer que ao invés de seguir um princípio de tradução simbólica da emoção enquanto expressão, a partir da obra de arte é viável que um sujeito introduza em um ritmo de duração que não o dele, por exemplo, do artista. Portanto, uma obra de arte sugere um sentimento como também há uma modificação interna, isto é, em nossa alma. Enquanto uma mera representação da obra de arte em seu impacto causal advindo externamente, de modo algum nos afetaria.

É a emoção que conduz o artista ao ato de criação, dando-lhe o poder de modelar, de elaborar, de inventar palavras, fazendo com que acompanhe seu ritmo duracional. Se pensarmos a linguagem em si mesma, percebemos que ela não transmite emoção. É somente a partir da emoção criadora do artista e de seu esforço criador, de invenção, é neste sentido que David Lapoujade alega "[…] a emoção é a síntese dos movimentos da sua vibração interior. Ela é um movimento virtual que ultrapassa o movimento real do mundo. Se Bergson define mais tarde esse movimento virtual como exigência de criação, é, primeiramente, porque ele é exigência de expressão" (2017, p. 52).

Lapoujade usa a palavra emoção, do latim significa "colocar em movimento". A palavra emoção aparece no *Ensaio,* mas concerne às experiências violentas, às quais envolvem o corpo. Já o termo sentimento remete às experiências mais sutis. No *Ensaio,* os sentimentos estão ligados aos sentimentos estéticos e morais. O sentimento é, para Bergson, uma realidade vivida internamente, uma qualidade pura. Conforme alega o filósofo "O eu interior, aquele que sente

[11] Kisukidi, Nadia Yala. Bergson ou l'humanité créatrice. CNRS Editions: Paris, 2013.

e que se apaixona, aquele que delibera e se decide, é uma força cujos estados e cujas modificações se penetram intimamente e sofrem uma alteração profunda [...]" (2020, p. 83).

Rita Paiva, no seu livro *Subjetividade e imagem: a literatura como horizonte da filosofia em Henri Bergson*, enfatiza, em sua argumentação, a importância do papel dos sentimentos e dos afetos na filosofia bergsoniana, no intercurso dialogal entre a filosofia e a literatura. Segundo ela:

> A experiência de um afeto profundo, de uma paixão visceral, que parece tomar nossa alma inteira, explicita de imediato a dimensão temporal do Eu que comumente permanece subliminar a uma consciência que opera num registro atemporal. Por esta razão, no momento em que a alma é completamente inebriada por um sentimento, a vida parece acelerar-se e adquirir um ritmo distinto daquele em que habitualmente vivemos (PAIVA, 2005, p. 50)

Nesta perspectiva, Rita defende a literatura como o obscuro desejo da filosofia de Bergson, por mais que o filósofo mesmo deixe em suas obras que a literatura seja esse lugar privilegiado, é possível fazer esse entrelace na medida em que a linguagem da duração de Bergson coincide com o uso de metáforas e imagens[12]. As metáforas, no universo da filosofia bergsoniana, surgem para ajudar com um impasse destacado ao longo de suas obras, isto é, por uma questão de dificuldade da linguagem conceitual. Com a finalidade de expressar a realidade da duração, Bergson encontra uma saída ao usar de maneira recorrente as imagens e metáforas, via essa imprescindível para o movimento real da duração. Transformar conceitos com seu aspecto rígido em exemplos fluídos é, de fato, a forma pela qual a duração é bem inserida na linguagem. A metáfora descritiva sobressai ao discurso intelectual, dotado de amarras que colocam empecilhos para afastar cada vez mais nossa experiência real da duração.

Colocar o pensamento em duração é, portanto, pensar um movimento, um dinamismo a tais palavras, de tal maneira que elas sejam fluídas. Colocá-las em movimento é uma maneira de resistir que Bergson o faz a fim de superar o discurso intelectual. Deste modo, como não cair em metáforas que ainda assim caem nas armadilhas da nossa inteligência e gerenciadas pelo mundo prático, as quais remetem à natureza do espaço? Esses pontos serão abordados neste trabalho, será preciso pensar a problemática da linguagem no horizonte da filosofia

[12] O alcance dessa realidade interior só é possível a partir da *intuição* bergsoniana, debate esse que não iremos discutir neste trabalho. Sobre o desenvolvimento da intuição bergsoniana como realidade autêntica priorizada pelo artista em seu ato de criação ou até mesmo referente à intuição como método filosófico, consultar o capítulo IV do livro de Rita Paiva e capítulo VI. Argumenta Rita: "A literatura nos dá a ver o absoluto a partir da intuição que suscitou a criação sem que nos enclausure numa leitura relativa do real" (2005, p. 410). *PAIVA, Rita. Subjetividade e imagem: a literatura como horizonte da filosofia em Henri Bergson. São Paulo: Humanitas, 2005.*

bergsoniana, como veremos mais tarde no terceiro capítulo. A linguagem metafórica será também utilizada por Virginia Woolf em seu romance *As Ondas* que, mais tarde, iremos analisar.

Por fim, questionando se haveria uma literatura específica na qual Bergson se reconheceria, a saber, seria a literatura aquela de caráter impressionista, representada pelo movimento simbolista, o qual experienciamos lendo o romance de Proust, por exemplo? No final das contas, qualquer literatura que tenha por objeto a interioridade é capaz de expressar na linguagem o movimento pelo qual o eu profundo se caracteriza.

Podemos dizer ainda, a literatura modernista do século XX, com o monólogo interior ou a narrativa em fluxo de consciência, contribuíram para essa perspectiva da duração como descrição dessa consciência temporal. Com isso, a verdadeira função do romancista audacioso, é seu compromisso com a seguinte máxima: "[…] a arte visa, assim, muito mais imprimir sentimentos em nós do que exprimi-los" (BERGSON, 2020, p. 25). Portanto, depois de investigar os aspectos da temporalidade que compõem o tempo da consciência na filosofia de Henri Bergson, no próximo capítulo, vamos discutir como a duração psicológica de Bergson influenciou o modernismo inglês no começo do século XX, assim como a literatura que retrata a construção da subjetividade a partir da experiência do tempo interior, particularmente no romance de análise psicológica, representada pelo fluxo de consciência.

CAPÍTULO 2 - BERGSON E A LITERATURA MODERNISTA

2.1 O século XX e a literatura do fluxo de consciência

Neste capítulo, discutiremos como a duração psicológica de Bergson influenciou o modernismo literário inglês, do começo do século XX, deixando a marca da experiência do tempo interior no romance psicológico, o qual explora a literatura do *fluxo de consciência*. Para isso, vamos tomar como base alguns célebres livros da crítica literária, como as obras de A.A.Mendilow, Hans Meyerhoff, Jean Pouillon, que contribuíram com a questão do tempo na narrativa, destacando, inclusive, o interesse da ficção moderna pelo tempo, bem como o contexto histórico em que a filosofia de Bergson floresceu.

É preciso, portanto, entender os limites da linguagem, enfrentados pelos escritores modernistas na medida em que tinham como objetivo descrever o fluxo de consciência dos personagens em suas obras. O escritor e poeta indiano Shiv K. Kumar, escreveu um livro que aborda diretamente a influência bergsoniana no romance de fluxo da consciência, o livro se intitula *"Bergson and the Stream of Consciousness Novel".* Aqui, abordaremos as principais características do fluxo de consciência, para só então, no próximo capítulo, introduzirmos diretamente a literatura de Virginia Woolf, grande representante do fluxo de consciência, da qual propomos estudar um de seus romances, escrito a partir dessa técnica narrativa, *As Ondas.*

Comecemos então com uma pergunta: é possível dizer que a filosofia da duração, de Bergson, influenciou o romance psicológico moderno? Vamos investigar como o filósofo francês se consagrou como um dos filósofos mais influentes do século XX para o estudo da literatura, ao discutir, nas entrelinhas de sua obra, o estatuto da arte em geral, e da literatura, em particular. No livro *O tempo e o romance*, de Mendilow (1972), o século XX apresentou uma obsessão pelo tempo,[13] repercutindo na ficção da época, na qual se identifica um fascínio pela questão da temporalidade. Paradoxalmente, esse interesse pelo aspecto qualitativo do tempo surgiu em meio a um contexto epistemológico que testemunhou a conquista do tempo pelo espaço, na teoria de Einstein. Assim, a ciência e a filosofia travaram uma luta para entender a natureza do tempo.

O contexto das duas grandes guerras mundiais, trouxe a reflexão preocupante acerca da questão da morte, das barbaridades, o que implicou diretamente na vida de toda a humanidade. Mas, para os filósofos, cientistas, psicólogos, artistas foi motivo de repensar a realidade em que

[13] Mendilow intitula dois tópicos da primeira parte do livro, no capítulo 1, são eles: "A obsessão do século XX pelo tempo" e "A obsessão da ficção pelo tempo". Essa discussão se estende da página 03 à 25.

viviam. Portanto, esses estudiosos precisaram lidar com as mudanças e os impasses da vida moderna, e acreditaram que seria necessário criar sua teoria, sua arte, de acordo com o complicado e complexo mundo em que viviam. Muitos escritores, como os artistas de forma geral, envolvidos pela questão do problema do tempo, acreditavam que, ao enfrentar esse problema, poderiam "[…] compreender o significado de viver e conseguir uma perspectiva verdadeira da realidade; apenas através da sua solução do problema do tempo poderão resolver o problema de sua arte" (MENDILOW, 1972, p. 18).

Esse movimento ficou conhecido como *modernismo*, tendo como sua principal característica o uso abstrato da arte. Na literatura, por exemplo, o modernismo rompeu com o estilo clássico do romance tradicional para se firmar como romance moderno, tendo como uma das questões mais importantes a subversão do tempo e a predileção por temas existencialistas. O romance tradicional, no entanto, tinha como principal característica a descrição do mundo objetivo. Há também uma maior exploração da vida psicológica dos personagens, por meio de seus pensamentos e sentimentos. Igualmente, as pesquisas em psicanálise buscavam refletir sobre o funcionamento da consciência humana, assim como do inconsciente.

De acordo com Mary Ann Gillies, em seu livro *Henri Bergson and British Modernism*, o modernismo afetou a literatura em dois aspectos. O primeiro deles foi a incerteza quanto ao significado da natureza na arte dos escritores, quer dizer, com isso, os escritores não viam mais sentido em retratar a realidade social, moral, ética, ou seja, não se preocupavam mais em criar verdades universais. Já o segundo aspecto se encontra no sentido de que os escritores estavam em dúvida em relação ao significado de sua escrita, consequentemente, a linguagem também foi atingida.

Disso resultou que os escritores tiveram que rever as formas, as funções e até mesmo as teorias literárias da tradição. Já que recusavam a lidar com significados absolutos, tiveram então que repensar a forma de seus romances. Se não mais retratavam o mundo social, externo, eles deram preferência em descrever o mundo interior de seus personagens, em uma tentativa de apresentar a vida da maneira que viam e viviam. Sendo assim, conforme diz Mary Ann Gillies "[…] a abordagem modernista da arte está em conformidade com o modelo filosófico já associado a Bergson [...] A adoção das ideias de Bergson e o papel que elas desempenham no desenvolvimento do movimento ajudaram a torná-lo distinto dessas tradições anteriores[14]"

[14] No original: "The modernist approach to art conforms to the philosophical model already associated with Bergson […] the adoption of Bergson's ideas and the role these play in the movement's development helped to make it distinct from these previous traditions" (GILLIES, 1996, p. 40-41).

(1996, p. 40-41). Como os modernistas, Bergson também enxergava na realidade interior a chave para a compreensão do tempo real, da duração, noção básica de sua filosofia.

Podemos nos perguntar como a duração e a arte se relacionam? A arte ou, mais especificamente, a literatura, no caso de nosso trabalho, alcança precisamente essa realidade metafísica do tempo que é a constituição de toda a realidade? Bergson reconhece na arte uma via para se abordar o problema filosófico da duração, e, a partir dela, tenta pensar em respostas possíveis para esse problema, exatamente no "momento 1900", ao lado de seus contemporâneos, como Proust, e as contribuições deixadas por Nietzsche, como alega Frédéric Worms.

É justamente no coração do momento histórico e filosófico de 1900 que Frédéric Worms situa o lugar de Bergson, em seu texto *L'art et le temps chez Bergson: Un problème philosophique au cœur d'un moment historique* (*Arte e tempo em Bergson: Um problema filosófico no centro de um momento histórico*). O início do século XX foi um período em que não somente Bergson mas todo um grupo de filósofos, artistas tiveram que lidar com o problema da arte. Worms ressalta que o problema da relação da duração e da arte fez com que a figura de Bergson constituísse o centro das doutrinas de seu tempo. Mas isso não se deu porque Bergson faz de seu pensamento uma filosofia da arte ou criou uma teoria estética em seus livros, ou ainda, porque relacionou a duração com a arte de maneira evidente.

Isso se deu porque pelo fato de Bergson ocupar "[…] uma posição central no pensamento e mesmo na prática da arte na virada do século, porque a ideia de duração tal como a define coloca um problema filosófico muito preciso em que a arte tem o seu lugar, ou mesmo que a arte permite resolver"[15] (WORMS, 2003, p. 153). É neste cenário que surge o novo olhar para pensar a filosofia de sua época. Com o final do século XIX, Bergson trouxe uma perspectiva única em torno das discussões que a filosofia travava a respeito do método filosófico, em muitos casos vinculado ou alinhado aos princípios científicos. Com isso, nascia também uma linguagem mais convencional, técnica e ajustada aos moldes de uma racionalidade instrumental. Compreender a filosofia em geral como um pensamento abstrato, sempre em busca de uma essência, e com isso salvaguardar a imobilidade do conceito é o que contradiz com a fluidez do pensar filosófico e da concepção de tempo para Bergson.

O distanciar dos preceitos da inteligência exige o afastamento, a desativação dos mecanismos sensório-motores, todos ligados ao automatismo. Logo, a filosofia estaria

[15] "[…] une position centrale dans la pensée et même dans la pratique de l'art au tournant du siècle, parce que l'idée de durée telle qu'il la définit pose un problème philosophique bien précis dans lequel l'art a sa place, ou même que l'art permet de résoudre" (WORMS, 2003, p. 153).

prezando pela liberdade artística. Bergson não se dedicou em nenhum de seus textos a tratar como assunto central a problemática da arte; essa discussão apenas permeia suas obras. Podemos dizer que Bergson faz isso de forma "descompromissada", mas muito eficiente para levantarmos questionamentos e garantir que o filósofo evidencie a importância da linguagem metafórica da literatura, por exemplo.

Ora, a grande crítica do filósofo francês é justamente a espacialidade, em geral incorporada à noção de tempo. Com seu olhar crítico, Bergson lança uma proposta que contraria os preceitos da metafísica clássica, resgatando a ideia de tempo agora como experiência temporal. Com a dilatação da nossa percepção para a realidade em que estamos inseridos, a filosofia, assim como a arte, desempenham, segundo o filósofo, novas contribuições para repensar e reverter o campo habitual do pensamento. Uma pintura, uma escultura, uma obra literária, uma música, é possível experimentar, portanto, através do sentimento estético, a intensidade compartilhada pelo artista através de suas obras.

As experiências artísticas são frutos das vivências e sentimentos particulares que acabam despertando emoções e sensações nos espectadores. Assim, esse compartilhamento ou este ato simpatizante só se manifesta quando deixamos de pensar de forma quantitativa e instrumental para espontaneamente experimentarmos e vivenciarmos o sentimento estético latente que está ao alcance de todos. Deste modo, a linguagem artística tem um papel fundamental na filosofia de Bergson, devido principalmente à expressão da mobilidade da duração, segundo Franklin Leopoldo e Silva. A aproximação entre sentimentos profundos e a experiência estética nos mostra um modelo pelo qual a filosofia bergsoniana procura se espelhar cada vez que tenta caracterizar a duração. Sobre a expressão da arte, Worms ressalta como ela pode ser caracterizada pelo filósofo francês

> Assim, como aponta Bergson, a expressão será tanto mais rica quanto o sentimento expresso for "profundo"; e o "ritmo" já foi identificado por Bergson como o instrumento próprio da arte, antecipando assim sua relação com a duração. Resta, porém, que o principal consiste no efeito da arte, que atesta seu alcance metafísico por seu domínio sobre o sujeito psicológico. Antes de atingir a essência da realidade em geral, o ritmo atinge diretamente a consciência do espectador ou ouvinte, superando os obstáculos e sobretudo a distância que define qualquer expressão prática ou comunicação. A arte é, portanto, para Bergson, uma expressão paradoxal: uma expressão contra a expressão, uma expressão que volta os meios utilitários de expressão contra si mesmos, a ponto de retornar ao efeito sensível de uma impressão pura, que

> resulta em seus efeitos, isto é, em mudanças na consciência[16] (WORMS, 2003, p. 157).

A partir da premissa dos sentimentos profundos, já posta por Bergson em sua primeira obra, o *Ensaio*, a arte já constava lá, na medida em que o filósofo manteve uma relação recíproca entre duração e sentimento. Sendo assim, é somente o artista que tem essa espécie de "desatenção" pela realidade prática. Do mesmo modo, o tempo é a realidade que é fonte de sua criação, a partir de sua duração interior o artista é capaz de gerar novidades contrariando a realidade aplicada, "atenta" da vida prática. O artista é o primeiro a ser surpreendido pela sua própria atividade criadora, visto que é uma realidade nova, imprevisível, e que posteriormente essa novidade será compartilhada com todas as pessoas, com os espectadores.

Através disso, a linguagem transformada no campo da arte, seja ela musical, poética, entre outras, torna-se a forma mais genuína de expressão autêntica, de revelação da vida. Mais adiante veremos como os impasses com os quais o artista precisa lidar com a linguagem que corresponde com os estados interiores, com os pensamentos, os sentimentos, dado que a linguagem utiliza de artifícios que acompanham a ação prática, no domínio social da vida cotidiana. É com essas dificuldades que o escritor moderno também teve que lidar ao querer retratar não mais o mundo externo, descontínuo, mas sim, exprimir a continuidade dos nossos estados internos, o mundo subjetivo representado pela mente dos personagens em um romance ficcional.

Os escritores modernos, sentindo que cada vez mais a vida estava acelerando de modo a se tornar mecanizada, uma vez que a vida parecia cada vez mais guiada por relógios, calendários e dominada por fábricas, pelo crescimento industrial, com as expectativas de grandes mudanças, os modernistas reconheceram que haveria uma maneira diferente de experimentar o tempo. Com a contribuição dos estudos filosóficos e de descobertas psicológicas surgiu a partir disso uma problematização do tempo linear ou cronológico. Diversas perguntas sobre a natureza do tempo, como o tempo afetava a vida daqueles que

[16] "Ainsi, comme le souligne Bergson, l'expression sera d'autant plus riche que le sentiment exprimé sera « profond » ; et le « rythme » est déjà dégagé par Bergson comme l'instrument propre de l'art, anticipant ainsi sur sa relation à la durée. Il reste cependant que l'essentiel consiste dans l'effet de l'art, qui atteste de sa portée métaphysique par son emprise sur le sujet psychologique. Avant d'atteindre l'essence du réel en général, le rythme atteint directement la conscience du spectateur ou de l'auditeur, en surmontant les obstacles et avant toute la distance qui définit toute expression ou toute communication pratiques. L'art est donc bien pour Bergson une expression paradoxale: une expression contre l'expression, une expression qui détourne les moyens utilitaires de l'expression contre eux-mêmes, au point de revenir à l'effet sensible d'une impression pure, qui se traduit par ses effets, c'est-à-dire par des changements sur la conscience ».

viviam aquele período histórico, e como a modernidade experimentava o tempo, eram frequentes como fonte de inspiração para os romancistas da modernidade.

O contraste entre um tempo externo, público e um tempo interior, privado. É neste sentido que a filosofia da duração torna-se uma influência crucial na literatura desses escritores, como diz Hans Meyerhoff "[…] o tratamento literário do tempo, tem sido sempre 'bergsoniano' no sentido de analisar o tempo como um dado imediato da consciência e muito mais como entra nas vidas e ações humanas do que 'dentro da Mecânica e da Física" (1976, p. 9). Para esses escritores, não escrever sobre a profundidade psicológica era como retratar apenas a superfície, o que fazia parecer que não descreviam a realidade em que viviam, logo a forma da narrativa deveria mudar também.

O romance tradicional, clássico, já não representava fielmente as aspirações da modernidade, pois o que realmente interessava era explanar a realidade profunda da consciência humana, e não mais o mundo externo. O que há, na verdade, é uma mudança de foco, ao invés de descrever o espaço por ele mesmo, os objetos, a vida social, pensar o tempo e seu fluxo assume um papel essencialmente mais importante para o foco narrativo.

O estilo narrativo que mais comprometeu-se a representar a consciência na ficção moderna, e mais característico desse período, foi o romance de fluxo de consciência (*stream of consciousness*). Em tradução livre, tal termo se refere à "corrente" de consciência, ou mesmo a um fluxo. Esse é um termo cunhado pelo psicólogo William James, que se refere ao modo pelo qual os nossos pensamentos, toda a nossa experiência consciente, como nossas memórias, sensações e percepções são vivenciados na mente como um fluxo que se assemelha a um rio que flui. Curiosamente, William James traz essa contribuição para a psicologia de sua época, e seu irmão, Henry James, inova na literatura, ao expressar a realidade psicológica de um único personagem em seus romances, ou seja, o foco narrativo concentrado em um só personagem.

Assim, a psicologia e o romance estariam interligados. Como defende Jean Pouillon "[...] o que o romance se propõe exprimir é o desenvolvimento temporal de um personagem apanhado em sua realidade psicológica" (1974, p. 24). O escritor Henry James também foi importante por inaugurar uma perspectiva ao retratar a realidade, que ficou conhecida na literatura como um novo realismo, o qual pretendia descrever a realidade conforme sua experiência subjetiva e real. No entanto, Henry James não experimentou em seus romances o estilo da narrativa em fluxo de consciência, já que interessou-se mais pela descrição da inteligência, pelo uso racional, e não puramente pela qualidade do fluxo livre dos pensamentos dos personagens.

Nessa circunstância, a consciência descrita pelo escritor inglês não lida com os "níveis de pré-fala" da consciência, logo, não entra na definição de consciência, tal como representada no romance de fluxo de consciência. Segundo o estudo[17] de Robert Humphrey, é ressaltado que precisamos entender a consciência em basicamente dois níveis: o *nível da fala* e o *nível da pré-fala*. Se, no *nível da fala*, a escrita ou a fala é primordialmente relevante para a descrição da consciência, no *nível da pré-fala*, do contrário, não o é. Entre esses dois níveis, obviamente, o mais adequado é a descrição dos fluxos de pensamento, ou seja, o nível da *pré-fala*.

Por conseguinte, diante do exemplo do escritor Henry James, constata-se que em sua escrita já se ocupava em descrever os processos psicológicos de um personagem. Humphrey diz, por exemplo, que muitos críticos definiram o *Em busca do tempo perdido*, do escritor francês Marcel Proust, como um romance de fluxo de consciência, mas, a seu ver, não se deve defender que o seja, pois a obra proustiana encarrega-se apenas de representar o lado rememorativo da consciência, isto é, o passado. Proust não estava preocupado em explicitar os níveis da pré-fala, ou descrever os estados psíquicos das personagens.

Humphrey acrescenta ainda que é comum rotular todos os romances modernos como romances de fluxo de consciência, por prejulgar ou caracterizar todos estes romances como subjetivos ou internos. Porém, essa atitude não procede. Em vista disso, como um termo que deriva da psicologia se firmou na literatura? Como na psicologia e na filosofia, a literatura também questiona o aspecto da consciência. Mais ainda, assim como a filosofia de Bergson, os romancistas também pensaram a consciência atrelada à temporalidade intrínseca a sua estrutura. Logo, essa discussão é muito mais que psicológica ou literária, é também filosófica. No final das contas, falar da consciência é também um modo de descrever[18] a natureza humana.

Contudo, ao contrário de um filósofo, por exemplo, o romancista não está preocupado em fazer um estudo sobre a mente humana ou os processos mentais. Na verdade, o que há é uma concentração no detalhamento dos sentimentos, nos estados interiores dos personagens. A descrição dos personagens é o mais importante a se fazer em um romance de fluxo de consciência. O escritor enfrenta um desafio ao perceber que "[…] o problema da forma é o problema de como impor a ordem sobre a desordem. Ele começa por descrever aquilo que é caótico (a consciência humana a um nível incompleto) e é obrigado a evitar que a sua descrição

[17] *O Fluxo de Consciência:* um estudo sobre James Joyce, Virginia Woolf, Dorothy Richardson, William Faulkner e outros. No original: *Stream of Consciousness in the Modern Novel.*

[18] "O maior problema do escritor do fluxo de consciência está em captar a qualidade irracional e incoerente da consciência íntima não-pronunciada e, ao fazê-lo, ainda comunicá-la aos seus leitores. Afinal de contas, os leitores do século XX esperam da linguagem e da sintaxe alguma espécie de ordem e inteireza empíricas" (HUMPHREY, 1976, p. 57).

seja caótica (para produzir uma obra de arte)" (HUMPHREY, 1976, p. 77). Portanto, os escritores aplicam uma espécie de experimentação, de acordo com aquilo que querem expressar em seus romances.

Visto que o fluxo de consciência não está atrelado a uma técnica específica, é partindo dessa "experimentação técnica", para usar as palavras de Humphrey em seu estudo, é por esse modo que cada autor chega a sua forma de descrever a realidade interior dos personagens fictícios. Ocorre também o aprimoramento dessa técnica ou a troca de técnica, de romance para romance. Foi o que fez Virginia Woolf ao experimentar uma nova forma de escrita em seu romance *As Ondas,* obra que trataremos no próximo capítulo dessa dissertação. Neste sentido, Humphrey aponta que o fluxo de consciência pode ser sustentado, ou melhor, aplicado por diversas técnicas narrativas, por isso não podemos dizer que há um único estilo narrativo. Tais técnicas do fluxo de consciência são: *monólogo interior direto, monólogo interior indireto, descrição onisciente* e o *solilóquio.* No caso de Virginia Woolf, a escritora utiliza tanto o monólogo interior indireto quanto o direto, e até mesmo os solilóquios, que estão presentes também em sua obra *As Ondas.*

Sobre as duas primeiras técnicas, o *monólogo interior direto* e o *monólogo interior indireto,* pode-se dizer que a voz narrativa é colocada propositalmente separada, apartada da narrativa, com a intenção de dar mais espaço para o fluxo de pensamentos dos personagens, o qual é descrito em primeiro plano. É necessário dizer também que esses dois tipos de monólogos são oriundos exclusivamente do século XX. Já as duas últimas técnicas citadas, a *descrição onisciente* e o *solilóquio,* são derivadas do século XIX, caracterizadas por obras de romance psicológico, como são as de Dostoiévski, em virtude de apresentarem a figura do autor como tendo um papel central no romance, tornando a descrição mais convencional, quer dizer, aquela pela qual o autor dita, narra a história, sem esconder a sua intervenção no texto.

2.2 A descrição da consciência em alguns romances de Virginia Woolf

Apesar de dominar e aprimorar essas técnicas, o escritor que trabalha com o fluxo de consciência precisa tomar cuidado com alguns problemas que eventualmente podem ocorrer, ao descrever fielmente a consciência na literatura. Humphrey diz que foi preciso criar alguns artifícios para superar pelo menos uma parte dos problemas que os escritores modernistas acabaram enfrentando em sua escrita. É o caso da própria noção de fluxo, ou seja, do movimento que essa consciência provoca. Não seria preciso formular uma teoria filosófica

sobre a natureza do movimento da consciência, tal como fizeram William James ou Henri Bergson.

Com essa tentativa de caracterizar a consciência como livre e fluida no tempo, isto é, a descrição do pensamento em movimento, surgiu uma aplicação técnica chamada *princípio da livre associação psicológica*. Esse princípio "[…] é usado pelos escritores de fluxo de consciência para orientar a direção dos fluxos de seus personagens" (HUMPHREY, 1976, p. 44). É a partir desse princípio que pode ser representada a qualidade do movimento nos processos psíquicos, sendo a atividade da consciência ininterrupta, prolongada infinitamente, o que vai diferir do tempo do calendário, do relógio.

São três os fatores que fazem com que essa atividade da consciência seja constante no que se refere à associação de qualidades, isto é, "[…] deve ter um conteúdo, o qual é fornecido pelo poder que tem uma coisa de sugerir outra" (HUMPHREY, 1976, p. 38). Os três fatores são *memória*, os *sentidos* e a *imaginação*. James Joyce, escritor irlandês, foi, segundo Humphrey, o autor que mais utilizou[19] o princípio de livre associação. No que diz respeito à Virginia Woolf, o uso da palavra *"pois"* tornou-se essencial "[…] para qualquer mudança na direção do fluxo psíquico e para qualquer lugar em que entra uma associação particular" (HUMPHREY, 1976, p. 64-65). Na obra *Mrs. Dalloway*, por exemplo, é a sua primeira obra escrita em fluxo de consciência. Escrita em *1925*, a história do romance se concentra em dois personagens principais que têm suas vidas marcadas pelo tempo, Clarissa Dalloway e Septimus Warren.

Virginia Woolf, ao começar a história descrevendo do ponto de vista da narrativa do fluxo da consciência de Clarissa Dalloway, enquanto esta caminha pelas ruas de Londres até uma floricultura, já que ela mesma decide comprar as flores no dia de seu aniversário, a narrativa aponta uma correspondência entre o movimento interior da personagem e os sentimentos advindos de lembranças que vagueiam pela sua consciência. O embate entre o tempo espacial, marcado pelo tempo do relógio, e o tempo duracional, marcado pela consciência, tem início na medida em que Clarissa precisa correr contra o tempo antes de chegar a noite e, com ela, a realização de sua festa. Do mesmo modo, o mundo a sua volta tem a função de lembrar-lhe que precisa chegar à floricultura e como, de forma mecânica, escolher as flores de que tanto precisa para a ornamentação de sua festa de aniversário. Mas Clarissa se perde no interior de sua consciência ao rememorar os anos passados de sua vida.

[19] Sobre James Joyce e a análise que Robert Humphrey faz da importância da livre associação em sua obra, através do monólogo de Molly Bloom, no livro Ulisses, consultar: HUMPHREY, Robert. *O fluxo da consciência*. Tradução de Gert Meyer. São Paulo:McGraw-Hill do Brasil, 1976, p. 39-44.

Assim, podemos ver o uso desse princípio de livre associação na obra, em algumas passagens, como: “Mrs. Dalloway disse que iria ela mesma comprar as flores. Pois Lucy já tinha muito o que fazer”, em outro momento, logo nas primeiras páginas, “Ela se retesou um pouco no meio-fio, esperando passar o furgão da Durtnall [...] Pois morar em Westminster — quantos anos já fazia?” (WOOLF, 2020a, p. 14-19). Aproveitamos aqui para adiantarmos rapidamente sobre o romance woolfiano, tomando *Mrs. Dalloway* como o primeiro romance em fluxo de consciência, para percebermos como são trabalhadas as questões que perpassam a técnica narrativa na obra da autora. No caso, o uso de um dos fatores do *princípio de livre associação*, o recurso da *memória* que marca a virtualidade da consciência de Clarissa, que agora faz-se presença, atual, naquele momento em questão, no presente.

A vida antiga de Clarissa ressurge em um movimento interior, de tal forma que “escapa” daquela realidade social, dos seus deveres, da sua condição atual. Clarissa pensa, enquanto caminha pelo tráfego de Londres, como teria sido sua vida ao lado de seu antigo namorado, Peter Walsh. A tensão marcada pela temporalidade afetiva da personagem traduz a atualização do passado na realidade presente. Como afirma Mendilow, “[…] todos os personagens de Virginia Woolf repartem esta intensa preocupação pelo momento vivo” (1972, p. 246). Porém, mesmo com a imersão de suas lembranças, Clarissa não deixa de apreciar em seu percurso matinal pelos principais lugares de Londres a vida que se forma, os detalhes nos cenários londrinos.

Clarissa ama a Vida, é esse o elemento que a impressiona tanto, que lhe enche de emoção. No trecho em que Clarissa é despertada pelo aviso externo, representado pelo Big Ben, o famoso relógio instalado na torre do Palácio de Westminster, segue-se uma série de acontecimentos externos que a fazem perceber o amor por aquele momento de sua vida:

> Primeiro um aviso, musical; depois a hora, irrevogável. Os círculos de chumbo dissolviam-se no ar. Que tolos somos, pensou, cruzando a Victoria Street. Pois só os céus sabem por que a amamos assim, o quanto a vemos assim, inventando-a, erigindo-a à nossa volta, demolindo-a, criando-a do nada a cada instante [...] No olhar das pessoas, na marcha, no passo, na pressa; na gritaria e no alarido; nas carruagens, nos carros, nos ônibus furgões, no sacolejo e no passo arrastado dos homens sanduíche; nas fanfarras; nos realejos; no triunfo e no frêmito e no insólito e intenso zumbido de algum aeroplano no alto estava o que amava; a vida; Londres; este momento de junho (WOOLF, 2017b, p. 6).

Podemos dizer que, além de Clarissa Dalloway, também a Vida é uma personagem dentro do livro, senão a principal personagem do romance. Ela, a Vida, dá tonalidade e

harmonia ao todo misterioso ligado aos intrigantes pensamentos da personagem em questão. Os sinos do relógio da torre de Westminster, que impelem Clarissa a focar no seu presente e completar sua caminhada até a floricultura, para depois voltar para a casa, é o mesmo relógio alertando que Clarissa é uma mulher com pouco mais de 50 anos, e que está completando mais um ano de vida naquele dia. O mesmo relógio aponta a discrepância entre o tempo espacializado dos relógios e o tempo da consciência de Clarissa que flui e vivencia seus sentimentos através de suas lembranças com Peter, quando eles eram jovens.

Essa é a ideia de duração caracterizada pelo movimento interior: o fato de Clarissa não sentir a influência do tempo cronológico sobre sua vida não importa tanto, pois, de acordo com sua duração interior, a essência de seus sentimentos por Peter permanece a mesma de 30 anos atrás. Ela se sente tão jovem como quando vivia em Bourton, embora o relógio venha a mostrar como o tempo realmente os separou por três décadas. Portanto, dentro dessa perspectiva, percebe-se que por meio da narrativa woolfiana as emoções surgem como papel fundamental para a abertura da virtualidade do passado da personagem.

Aqui, a teoria bergsoniana da duração influenciou a questão do enredo da narrativa, como diz Mendilow, "[…] sugeriu o estreitamento progressivo da duração ficcional coberta pelo romance, ao mesmo tempo que a expansão da duração psicológica dos personagens. Toda a vida em um dia, toda a vida em um momento, é o objetivo que esses romancistas se propuseram" (MENDILOW, 1972, p. 167). Dado que a história do romance se passa em apenas um dia, e a discrepância do tempo é profundamente abordada, em relação a lembrança do passado com tamanha vivacidade, apontando para a atualização desse tempo afetivo que emerge através dos pensamentos de Clarissa em meio à velocidade da vida social, representada pelo tráfego de Londres.

Para além das horas que delimitam seus deveres, o fluxo de pensamento de Clarissa contempla tanto as rememorações que a tomam quanto a contínua apreciação da vida. Vemos as três dimensões do tempo aqui: o presente mostra Clarissa caminhando pelas ruas de Londres, a fim de chegar à floricultura; o futuro que tem como horizonte a festa de aniversário à noite, já que é para ele que os atos de Clarissa estão direcionados, pois a finalidade é chegar em casa pronta para a própria festa; e o passado, que, no interior dos pensamentos da personagem ressurge, não de forma estática, mas movente, criadora. Clarissa, ao pensar em Peter, recria a sua vida, imaginando como teria sido ao lado dele, ou ainda, Clarissa recria as manhãs em que caminhava com ele por Bourton, e agora presentifica a imagem de Peter ao lado dela, elaborando conversas entre eles.

Clarissa define a si mesma como “sentimental” quando pensa em Peter, ela diz que “Um livro era sentimental; uma atitude perante a vida era sentimental. ‘Sentimental?’ É o que talvez ela fosse para estar pensando no passado” (WOOLF, 2017b, p. 38). Com essa pequena análise desta obra de Virginia Woolf, conseguimos ver a sua intenção em desenvolver os aspectos mais profundos de seus personagens.

Outra obra, *Orlando*, escrita em 1928, tem como tema principal o tempo, constituindo seu elemento determinante. Não é à toa que Woolf cria neste drama uma personagem cuja identidade se altera ao longo de mais de 300 anos, do século XVI ao XX. Como é possível ter nascido no século XVI e chegar a pouco mais dos 30 anos no século XX? Orlando sobrevive às mudanças na sociedade, na medida em que os séculos mudam. No entanto, esse fato chega a passar despercebido, sem grandes impactos para o leitor, pois ficamos tão imersos na vida da personagem, nos seus sentimentos, nos seus pensamentos que a vida externa, a vida social, parece passar despercebida.

Vivendo uma forte paixão pela literatura, Orlando escreve poesias, desfrutando de sua principal criação, o poema “O Carvalho", uma referência à natureza que Orlando tanto ama observar. Com a descrição do livro, percebe-se como Virginia Woolf trabalha nos seus textos a incongruência entre o tempo comum, marcado pelo calendário e pelo relógio, em comparação com o tempo vivido, que acompanha o processo epifânico do protagonista. Deste modo, Orlando parece estar desconectado do mundo à sua volta, imerso em uma espécie de fluxo temporal da vida interior, na mais profunda apercepção do seu eu, pelo seu ritmo vital.

A obra é caracterizada pelo gênero “biografia”. Além disso, possui uma narrativa histórica, mas com um tom de realismo mágico que perpassa toda a história, como é o caso de alguns personagens, incluindo o próprio protagonista, viverem por vários séculos. Outro aspecto fantástico que Virginia constrói em Orlando é o evento que transforma o personagem em mulher, ou seja, Orlando passa do gênero masculino para a condição de ser mulher, isto é, muda para o gênero feminino. Porém, por mais que o corpo aqui tenha mudado, biologicamente, Orlando continua com sua personalidade intacta, suas memórias, suas habilidades, o desejo de se tornar poeta, etc.

O curioso é que a mudança de gênero acontece em apenas 7 dias em que a personagem dorme. Mais uma vez aqui a não correspondência entre o tempo do espaço juntamente com a inadequação da ordem biológica, em contradição com a condição natural da vida, provoca essa epifania revelada inesperadamente que parece expandir por todo seu ser. A exaltação e o maravilhamento pela vida é, a todo tempo, invocado e experimentado pela personagem principal, como também a percepção que Orlando tem da natureza faz total diferença para seu

amadurecimento poético. Podemos dizer que a visão da natureza contempla toda a fruição intuitiva de sua escrita. Nos momentos em que Orlando está profundamente mergulhado nos seus pensamentos, é o momento em que a duração interior rompe com as convenções acerca do tempo.

Portanto, o tempo psicológico, o tempo vivido por Orlando, sobressai das expectativas em que estamos inseridos dentro da sociedade, as quais apontam para uma noção útil de vida, guiada pela prática de fazer aquilo que de fato importa para uma comunidade social. Virginia Woolf foi uma das escritoras da literatura modernista a pensar o tempo como elemento primordial em seus romances, principalmente por sua escrita nada convencional. Ela é conhecida pelo uso do fluxo de consciência, técnica que tem como característica principal a intervenção do narrador em descrever os pensamentos dos personagens, semelhante ao que acontece na realidade, isto é, da forma que pensamos.

A descrição desse fluxo impressiona pelo fato de ser considerada confusa, por não acompanhar uma linearidade, com começo, meio e fim, como é comum identificarmos nas sentenças lógicas de um discurso. Era como os escritores escreviam antes do movimento cultural do modernismo, o qual abalou as estruturas das artes de um modo geral. Neste sentido, o fluxo de consciência dialoga intimamente com a noção de duração bergsoniana, pois, como vimos, no primeiro capítulo deste trabalho, a duração tem como qualidade a ininterrupção dos estados de consciência. Fica evidente, portanto, que a duração está presente no romance quando o narrador reflete sobre a vida. Vejamos:

> A verdadeira duração da vida de uma pessoa, não importa o que possa dizer o Dicionário da biografia nacional, é sempre uma questão controversa. Pois se trata de uma tarefa difícil, essa de cronometrar o tempo; nada a desconcerta mais rapidamente do que o contato com qualquer das artes; e talvez a culpa por Orlando ter perdido a lista de compras e se dirigido para casa sem as sardinhas, os sais de banho ou das botas deva ser atribuído ao seu amor pela poesia. Agora, ali em pé com a mão na porta do carro, o presente golpeou-lhe de novo a cabeça. Onze vezes foi violentamente atacada. – "Maldição!", exclamou, pois é um grande choque para o sistema nervoso ouvir um relógio soar as horas (WOOLF, 2017a, p. 200).

O soar do ponteiro dos relógios anuncia o correr da vida e nos desperta para o presente em que estamos indissociavelmente presos, no percurso natural da vida. Isso fica evidente pelo fato de que, ironicamente, a autora de Orlando trata a obra como uma espécie de biografia, ou seja, a maneira de relatar a vida de alguém, como aponta o próprio subtítulo do livro, ao acrescentar "uma biografia". Virginia brinca com esse gênero literário, ao provocar ironia e

incerteza, através das quais o narrador conta a história da personagem, que parece não saber o que irá acontecer com Orlando nas próximas páginas.

É como se Orlando externalizasse que ele tem as rédeas da sua própria vida, da sua própria história, de forma que seu futuro estivesse mudando a cada segundo. Esse detalhe inusitado chega a ser patético, visto que na obra conseguimos notar as interferências do narrador com o protagonista, como é o caso de quando Orlando tem seus momentos inativos, como nos dias em que se dedica à escrita de sua poesia, dias em que, naturalmente, nada acontece. Logo, o narrador parece entrar em conflito com o próprio decorrer das coisas, que parecem escapar de seu alcance.

2.3 A filosofia bergsoniana da duração influenciou o romance modernista de Virginia Woolf?

Por falar da literatura woolfiana, já que é nossa intenção, no próximo capítulo, destrinchar a obra mais experimental da autora, a saber, *As Ondas*, podemos nos perguntar: afinal, Virginia Woolf foi influenciada pela filosofia bergsoniana? Até agora, vimos que Bergson foi sim um filósofo que influenciou bastante o movimento literário modernista do fluxo de consciência. Vamos aqui alegar isso novamente, trazendo um livro fundamental que foi escrito pelo poeta e crítico literário Shiv K. Kumar, publicado em 1963, o livro de crítica literária *Bergson and the stream of consciousness novel* (Bergson e o romance de fluxo de consciência). Esse livro é um marco e um grande estudo que traz noções chaves da teoria filosófica de Bergson para o contexto dos grandes escritores do modernismo como James Joyce, Dorothy Richardson e a própria Virginia Woolf. Traz também o questionamento segundo o qual Virginia Woolf teria sido influenciada pela filosofia de Bergson[20].

[20] Em um texto de 2014, de Paul Douglass, professor de literatura inglesa e americana na San Jose State University, o texto intitulado *Bergson, Vitalism, and Modernist Literature*, Paul Douglass, afirma, por sua vez, que "Em contraste com Faulkner, Virginia Woolf escreveu na década de 1930: 'Posso dizer que nunca li Bergson e tenho apenas um conhecimento muito amador de Freud e dos psicanalistas; não fiz nenhum estudo sobre eles.' Esta carta é datada de 1932, e sua leitura de Freud pode ter vindo mais tarde. Mas, apesar da alegação de seu marido de que Woolf nunca leu o livro de Karin Costelloe Stephen sobre Bergson, Woolf estava presente quando Costelloe apresentou seu artigo sobre a interpretração Bergsoniana em 3 de fevereiro de 1913" (DOUGLASS, 2013, p. 115). Atentemos para mais uma figura, Karin Costelloe Stephen, também foi considerada membro do grupo Bloomsbury. Foi casada com Adrian Stephen, irmão de Virginia Woolf. Karin e Adrian se interessavam por psicanálise, ela chegou a abrir um consultório, além de ter ministrado palestras sobre o assunto. Portanto, como afirma Paul Douglass, ela teria conhecido as discussões não só freudianas mas bergsonianas. Com isso, Virginia Woolf estaria ciente das teses de Bergson.

Essa questão surge como importante porque não há, em toda a sua obra de ficção e não ficção, nenhuma afirmação que ateste que conhecia ou teria lido Bergson, diferente de Proust que fez considerações sobre a filosofia bergsoniana. Sabe-se que uma vez perguntaram a Leonard Woolf, seu marido, e ele disse que duvidava que Virginia tivesse aberto algum livro de Bergson. O crítico literário responde que é inútil persistir nessa interrogação, por mais que não seja possível comprovar que ela tenha lido as obras do filósofo francês, ou talvez tenha tido conhecimento por terceiros. Shiv K. Kumar chama atenção para T. S. Eliot, amigo de Virginia e escritor simpatizante do círculo de Bloomsbury.[21] Eliot possivelmente tenha falado sobre Bergson no grupo de Bloomsbury. Pelo que se sabe, no ano de 1910, Eliot participou de aulas do filósofo francês na Sorbonne[22]. Com isso, seus poemas sofreram a influência da filosofia bergsoniana, o que fez com que o poeta inglês, em 1916, ministrasse palestras no programa de extensão da Universidade de Oxford.

De todo modo, o que Shiv K. Kumar afirma é, por mais que Virginia Woolf nunca tenha lido nenhuma obra de Bergson, não é improvável que ela tenha tido conhecimento das teorias filosóficas na França, ou ainda, das discussões que eram levantadas no meio filosófico sobre o tempo e a consciência. Para ele, a literatura woolfiana trouxe uma contribuição enorme, a partir dos experimentos técnicos que conversam justamente com a natureza filosófica dos termos metafísicos de Bergson, como a duração psicológica, a memória, etc. Virginia Woolf contribuiu na medida em que:

> Seu uso do fluxo de consciência é de natureza filosófica e pode ser mais adequadamente explicado nos termos da visão de Bergson sobre o tempo e a personalidade, em suas ricas imagens poéticas, tom e fluxo rítmico de frases e percepção intuitiva da realidade como fluxo, seu trabalho se assemelha de maneira notável ao estilo e ao pensamento filosófico de Bergson[23] (KUMAR, 1962, p. 102).

Portanto, até aqui, discutimos o trabalho de uma romancista que escreve de forma fluída, visando abalar as estruturas convencionais da linguagem lógica, sistemática. Podemos

[21] O *Bloomsbury Group* foi um grupo de artistas e escritores que tinham encontros para discutir sobre diversos temas da sociedade e do mundo da arte. O grupo era formado por amigos próximos do casal Virginia Woolf e Leonard Woolf. Eles se reuniam na residência dos mesmos, para tratar de assuntos variados, debatiam sobre política, literatura, feminismo e arte. Além de amigos próximos, também Vanessa Bell, a irmã pintora impressionista, a título de curiosidade, foi responsável pelas primeiras artes das capas dos livros de Virginia.

[22] O livro de Paul Douglass oferece mais detalhes sobre essa informação: *DOUGLASS, Paul. Bergson, Eliot, and American Literature, Lexington: University of Kentucky Press, 1986.*

[23] "Her use of the stream of consciousness, are of a philosophical nature and can be most adequately explained in terms of Bergson's view of time and personality. In its rich poetic imagery, tone and rhythmic flow of sentences, and intuitive perception of reality as flux, her work parallels in a remarkable manner the style and philosophic thought of Bergson" (p. 102).

dizer que a desconstrução da linguagem convencional, no modo de fazer literatura, foi inaugurada, portanto, por esses escritores modernistas, principalmente porque indicaram que a experiência não implica diretamente a aplicação imediata da linguagem, conforme seus símbolos. A linguagem era vista não mais como ato de inferir um objeto no mundo, mas entendida tal como realidade enquanto experiência. Um elemento caracterizador na linguagem observado nas obras de Virginia Woolf, como explicitamos acima, é justamente a imitação desse pensamento fluido, representado pela não inserção dos mecanismos utilizados pela pontuação, como é o caso da vírgula, para indicar pausa, ou o ponto, para indicação de uma sentença ou pensamento concluído.

Jesse Matz diz que era a intenção desses escritores despertar os leitores a partir de uma escrita "estranha", seria tornar também o mundo estranho, de tal maneira que provocaria uma atitude de repensar o mundo como se fosse pela primeira vez. Esse estranhamento concebia uma *desfamiliarização,* palavra usada pelo crítico formalista Viktor Shklovsky. Segundo Matz, a linguagem literária sempre se preocupou com essa desfamiliarização, principalmente na questão de "[…] suas maneiras de descrever as coisas metaforicamente e emocionalmente, a linguagem literária sempre foi sobre dar nova atenção às coisas que caíram em sulcos da percepção". Matz reitera que "[…] com o romance moderno, algumas coisas mudaram, para tornar essa desfamiliarização mais completa" (MATZ, 2004, p. 71)[24].

A chamada desautomatização da linguagem, ou ainda, desfamiliarização, é usada na literatura para indicar a forma de expressar a linguagem escrita fora do sentido que comumente atribuímos à linguagem. Isso quer dizer que, juntamente com a nossa percepção e todos os aparatos cognitivos, tendemos a dar mais abertura para que a escrita se distancie daquilo que parece nos inserir no formalismo da cotidianidade e, com isso, inicie uma desconstrução desses usos vinculados à vida cotidiana. O romance woolfiano traz essa desconstrução não somente na linguagem, mas também do formato do romance, o qual ultrapassa tudo o que já existia antes.

Percebe-se que a escritora inglesa não se encaixa somente na linguagem literária, mas também numa linguagem filosófica. É o que acontece em outro livro de Virginia Woolf, *Um esboço do passado* (1985), o qual discutiremos melhor no próximo capítulo. Porém, resumidamente, este livro trata de uma rememoração, em que Virginia relembra alguns

[24] "In its ways of describing things metaphorically and emotionally, literary language had always been about giving fresh attention to things that had fallen into ruts of perception. But with the modern novel, a few things changed, to make this defamiliarization more complete" (MATZ, 2004, p. 71).

acontecimentos que foram marcantes para ela e, dessa forma, recria determinados momentos que parecem estar mais vívidos em sua memória, mas também escreve de uma forma poética e filosófica, investigando algumas questões que ela mesma não consegue compreender tão profundamente. Neste livro, em particular, Virginia cria sua própria teoria filosófica, a saber, nomeada por *momentos de ser e de não ser*. Mas, deixemos para explorar essa questão no próximo capítulo.

Dito isso, o paradigma mais claro que evidencia o campo da linguagem é muitas vezes utilizado nos discursos filosóficos, os quais prezam por uma cristalização da palavra e suas significações, transformando-as em conceito. O fato de estarmos inseridos em hábitos formulados pela sociedade nos deixa cada vez mais longe de conseguirmos olhar para o nosso interior, no sentido próprio de acompanhar essa vida psicológica, da imediatez da consciência. É disso que se trata para Bergson, a questão aqui é que nesse movimento de interiorização, a metafísica é o caminho mais promissor para entender a multiplicidade psicológica na literatura, como diz Paulo César Rodrigues "[...] justamente dessa perspectiva, isto é, tentando encontrar em sua estrutura narrativa uma descrição concreta da experiência interna da personagem" (RODRIGUES, 2013, p. 86).

Isso não significa dizer que, para Bergson, exista uma superação da linguagem filosófica pela linguagem literária, na verdade, a literatura surge nos escritos bergsonianos como um modelo que descreve melhor a verdadeira duração interior, visto que é característico da linguagem da filosofia congelar o movimento da duração, através de uma linguagem conceitual e representacional. Por esse motivo persistimos com a problemática da linguagem. A literatura, seria ela suficiente para descrever a continuidade da duração? Qual seria a narrativa literária que mais remete a essa continuidade?

Claramente vimos que a narrativa dos escritores do fluxo de consciência[25] conversam intimamente com os princípios filosóficos cunhados por Bergson. Qualquer narrativa que se proponha revelar os estados mais íntimos das personagens, a realidade interior através de metáforas e imagens, está cada vez mais próxima dessa revelação do tempo que só o romancista poderia fazer melhor que o filósofo, como diversas vezes Bergson aponta. Retratar a passagem do tempo e a continuidade da consciência é um desafio, uma vez que o pensamento só pode

[25] A técnica é destinada a dar uma espécie de impressão visível e sensível de como é significativo e inteligível pensar sobre o eu como uma unidade contínua a despeito da multiplicidade mais surpreendente e caótica da experiência imediata. A continuidade do 'rio' do tempo corresponde, assim, à continuidade do 'fluxo' de consciência dentro do eu. Em outras palavras, o mesmo símbolo, 'rio-fluxo', expressa a mesma unidade de interpretação dentro do tempo e do eu" (MEYERHOFF, 1976, p. 34).

ser expresso pela linguagem. Com isso, a linguagem, "[…] consistindo de unidades limitadas, descontínuas, não pode representar satisfatoriamente o ilimitado e contínuo. E um objetivo do romancista é precisamente criar a ilusão dessas qualidades como são percebidas em pensamento e sensação" (MENDILOW, 1972, p. 163).

Cabe ao escritor do romance modernista travar um jogo íntimo com as percepções e sentimentos das personagens. Nesse contexto, "[…] o romance exige portanto dois caracteres: por um lado, uma espessura psicológica e, por outro lado, a descrição de uma duração que não constitua um simples desenvolvimento" (POUILLON, 1974, p.18). O romance psicológico traz essa continuidade da duração para o ambiente cristalizado do texto. Logo, o mundo fictício do romance desperta naquele que lê, o prazer de reconhecer seus sentimentos, a vida em seu fluxo contínuo. É disso que trata o exercício da arte na filosofia bergsoniana e, consequentemente, o do artista. Há sempre o comprometimento de despertar a narrativa, a melodia, a duração interior dos seres. Essa forma intuitiva, imediata, é o modo mais profundo e puro de descrição da filosofia da duração.

A expressão artística é a própria atualização da interioridade ganhando forma. A profundidade, a realidade ganham notoriedade no fazer artístico, e, com isto, o artista consegue demonstrar o aspecto fugidio do tempo, isto é, a sua passagem. Portanto, os sentimentos repercutem e preenchem a vida duracional, logo se entende que, afirma Mendilow:

> O fluir da vida não pode ser parcelado e organizado. Quando uma ação é praticada, ela é completa. Em si mesma, é rigorosamente limitada no tempo, não importa por quanto tempo as suas consequências possam ecoar. Mas sentimentos e associações não chegam a um fim; não são sentidos uma vez e então se acabam; não se sujeitam a ser arranjados em formas. Um sentimento formulado é um sentimento falsificado; recebeu contornos que não possui, embora, paradoxalmente, mal possa ser conhecido até que encontre expressão em palavras. Daí que um romance a respeito de sentimentos deva ter uma forma diferente daquela de um romance a respeito de ações. (MENDILOW, 1972, p. 232).

O interior da consciência da personagem consiste nessa temporalidade, que qualifica os estados de consciência e os integra nessa duração contínua que se dá por meio da virtualidade. Para Humphrey, por exemplo, sendo a consciência o lugar onde a experiência humana se dá. Para o romancista, isso basta para que ele possa criar. A consciência basta para suas invenções. Humphrey argumenta também que o romancista "[...] não deixa nada de fora: sensações e lembranças, sentimentos e concepções, fantasias e imaginações – e aqueles fenômenos muito pouco filosóficos mas consistentemente inevitáveis a que chamamos intuições, visões e

introspecções (1976, p. 6-7). Mas, sendo a experiência interior a instância em que o fluxo de consciência ocorre, o comentador destaca que esses últimos termos, isto é, a intuição e a introspecção, às vezes não são incluídos na análise mental.

Por conseguinte, a problemática da linguagem, na filosofia bergsoniana, ganhará um destaque no próximo capítulo, o último deste trabalho. Será desenvolvida uma discussão mais centrada na interseção entre a filosofia da duração, de Henri Bergson, e a literatura intimista de Virginia Woolf, no seu romance *As Ondas*, que explora o fluxo de consciência, por meio da técnica narrativa do monólogo interior. Assim também para entender como é descrita a multiplicidade de elementos intrínsecos da duração bergsoniana em um romance de fluxo de consciência, conjuntamente da teoria filosófica woolfiana, a saber, os momentos de ser.

Neste capítulo já foi possível notar a possibilidade de relação que se estabelece entre a linguagem literária do romance de fluxo de consciência na descrição do tempo interior ou duração interior de Henri Bergson. Dentro do romance de Virginia Woolf, a questão fundamental que instigou nossas reflexões foi pensar o tempo interior dos personagens, nos quais as emoções participam de um todo rememorativo, um lado mais visceral de cada um deles que aponta para o todo que representa a vida. A vida, a existência, é uma fluidez na qual as pessoas estão imersas nesse movimento contínuo. Também, entender devidamente como é problematizada a tensão da expressão do tempo e a busca por uma linguagem estética, metafórica, expressa por meio de imagens, uma linguagem que de fato expresse o movimento e o fluxo de nossos pensamentos.

CAPÍTULO 3 - A POÉTICA DO TEMPO DA CONSCIÊNCIA NA LITERATURA DE VIRGINIA WOOLF

3.1 O problema da linguagem em Bergson: preferência pelas imagens e metáforas

O último capítulo deste trabalho tem como objetivo explicitar a tensão entre a expressão do tempo, isto é, da duração e as limitações da linguagem. Com isso, o problema da linguagem na filosofia bergsoniana será retomado nesta seção final. Esse problema se dá na tentativa de expressar a natureza da duração, já que, de maneira superficial, a linguagem não dá conta disso, pois, ao invés de expressar propriamente a duração, antes ela espacializa e conceitualiza o aspecto do movimento do tempo. Sua insuficiência é mencionada por Bergson diversas vezes em suas obras. Por isso, o apelo a uma linguagem fluída é necessário para uma melhor descrição do tempo. A natureza utilitária da linguagem, em seu caráter pragmático, é colocada em evidência ao longo de suas abordagens críticas sobre o assunto.

Vimos no capítulo anterior a influência da filosofia bergsoniana na literatura modernista inglesa, principalmente a técnica do fluxo de consciência, presente no romance de caráter psicológico da escritora inglesa Virginia Woolf. Mostramos em algumas de suas obras aspectos semelhantes que compartilham da mesma noção ao da duração psicológica como Bergson a caracteriza. Nesse sentido, afirmamos que tanto a literatura woolfiana quanto a filosofia bergsoniana apontam para uma semelhante concepção da consciência, do tempo e da linguagem. Tais temas permitem um diálogo entre os dois autores. Neste capítulo, propomos provocar essa conexão entre a escritora inglesa e o filósofo francês, sobretudo a partir do mergulho na literatura, a fim de explorar a solidariedade entre as perspectivas filosófica e romanesca.

Portanto, destacar o problema da linguagem em Bergson e também a sua preferência pelas imagens e metáforas, mostrando a literatura no horizonte bergsoniano, de modo que as menções ao romancista serão essenciais para chegar ao que queremos destacar neste trabalho, à medida que recorremos à literatura como viés para trabalhar uma das maneiras de expressar o tempo. Assim, abordando o romance moderno e sua relação com a linguagem, chegaremos à literatura de Virginia Woolf, à narrativa de sua obra *As Ondas.* A partir disso, serão abordados alguns aspectos que vamos relacionar entre os dois autores, mostrando que há uma fusão entre suas perspectivas acerca da concepção de linguagem, consciência e tempo.

Desta maneira, contornar a realidade fluida e exprimir através da linguagem a realidade interior, temporal, que mobiliza imagens e metáforas para reproduzir a dinâmica interna dos

pensamentos por meio da narrativa do fluxo de consciência utilizado por Virginia Woolf, será essencial neste capítulo.

O problema da linguagem assim como o seu limite é um tema central e recorrente nas obras de Bergson. Não é por acaso que na introdução de sua primeira obra, os *Ensaios sobre os dados imediatos da consciência*, a discussão sobre a descontinuidade do espaço é refletida no problema da linguagem. É a partir dessa questão que todos os problemas no discurso filosófico são evidenciados. De que modo é possível a linguagem coincidir com o pensamento? Sendo que nem todo pensamento pode ser expresso, a linguagem, além de fixar, justapõe palavras, no intuito de congelar um pensamento ou até mesmo nossos sentimentos. Ao discutirmos sobre o *eu profundo* no primeiro capítulo deste trabalho, destacamos uma consciência mais autêntica no sentido de perceber a interioridade que é direcionada para si mesma. Na direção oposta, o *eu superficial* foi caracterizado como aquela consciência que corresponde apenas a um nível utilitário da realidade em que está inserida.

A quebra entre pensamento e linguagem pode ter sua superação a partir da dimensão criadora da própria linguagem? Não se trata de anular a linguagem, mas ressignificá-la. Deste modo, a questão que persiste é a seguinte: de que maneira podemos expressar nossos pensamentos através de palavras tendo em vista que, são conceitos firmados em significados estáveis e reduzidos? Ao invés de fixar pensamentos como torná-los mais fluídos? Qual a linguagem mais indicada para expressar o eu profundo? Em sua obra *O Riso*, Bergson diz que temos uma tendência a não ver as coisas como elas são, a maneira pela qual somos acostumados a enxergar a realidade é influenciada pela função útil, pragmática, que a linguagem opera em nossas vidas, assim tudo que vemos são etiquetas coladas sobre as coisas do mundo. É justamente por influência da linguagem que surge uma necessidade em descrever através de palavras a sua utilidade no mundo.

Bergson chama atenção não somente para os objetos do mundo, mas também para aquilo que não temos acesso externamente, ou seja, nossos estados interiores. Em que sentido então permanece uma distância entre aquilo que é vivido e expresso através da linguagem? Como, por exemplo, descrever aquele sentimento vivido por mim com as suas mil nuances fugidias, de tal maneira que ele não se perca em sua forma cristalizada no papel? Como ressalta Bergson, até mesmo a individualidade escapa de nós mesmos. Nós solidificamos através da linguagem nossas qualidades interiores, como nossos sentimentos que estão em devir, nossas lembranças, a fluidez do nosso eu interior e transformamos em um estado inerte.

No universo filosófico bergsoniano, a linguagem cumpre sua função graças à fatores pragmáticos, ela nada mais é, como bem lembra e ressalta Franklin Leopoldo e Silva, em sua obra magistral, *Bergson: intuição e discurso filosófico,* a linguagem é "[...] um instrumento opaco e convencional, cuja gênese e constituição obedecem a critérios estritamente pragmáticos" (1994, p. 98). Isso significa dizer que a linguagem filosófica não tem um sentido metafísico, ou seja, no sentido de revelar o ser das coisas, o seu caráter ontológico. Deste modo, não se trata de superarmos a linguagem instrumental mas tomar consciência dessa instância que faz parte do nosso mundo pragmático e utilitário. Sendo a consciência acostumada a atuar nos parâmetros da inteligência, o discurso filosófico precisa refletir acerca do papel da inteligência em nossas vidas.

Não existe uma purificação da linguagem em Bergson, desta forma, não havendo uma revelação do ser na linguagem, Franklin dá sequência em seu argumento afirmando que, "[...] entre a palavra e o real, a distância é a do simbolismo irredutível" (1994, p. 99). A discussão de Franklin segue explicando que, ao invés de haver uma cristalização conceitual de significados, abre-se assim a possibilidade do uso metafórico. Seguindo essa noção, ele utiliza os termos "confluência significativa", e "plurivocidade da linguagem" para caracterizar esse lado metafórico que a linguagem pode alcançar. Portanto, a não precisão simbólica evidencia a dificuldade que o pensamento tem em avançar contra tal estrutura da representação, o que faz a consciência perceber o limite da linguagem e consequentemente da inteligência. O que se pode notar então uma falha, logo, resulta no enfraquecimento da lógica da inteligência.

Destacando a diferença entre símbolo e imagem, Franklin ressalta que se o conceito é um símbolo, a imagem ainda que se esforce para não se cristalizar, ainda assim ela apresenta um significado, acaba sendo interpretada como símbolo, mas serão conceitos fluídos. A linguagem filosófica não pode carregar consigo conceitos, muito menos fixá-los. É preciso então que a filosofia, em seu discurso, seja capaz de instigar movimento, e o estilo é a saída para que isso se efetue "[...] para que o estilo do discurso sugira o movimento, ele deve ser constituído de forma a que as palavras percam qualquer solidez e sentido de permanência nos seus significados" (1994, p. 110). Portanto, a fim de que a linguagem coincida com o ritmo da duração, faz-se necessária a metáfora do movimento, sugerir o movimento no interior do discurso é essencial.

Caso contrário, ficamos reféns da linguagem, tendo em vista que a linguagem precisa de estabilidade, e as palavras precisam de um sentido, de um significado fixo, convencional, para que no domínio social e no pensamento científico se estabeleça com precisão um saber seguro e universal. Entre a realidade concreta e a realidade profunda, proveniente das

articulações naturais, há mais distância do que se imagina. Por isso, Bergson insiste, é preciso uma crítica filosófica para reconstruir e protestar esse pensamento já viciado na linguagem científica. Com o objetivo de sugerir as imagens existentes em uma metáfora, aquela que ultrapassa o significado de um símbolo, alerta Franklin, "desde que a significação de cada imagem se dissolva na multiplicidade das outras" (1994, p. 104). Portanto, para que tenhamos uma linguagem que remeta à expressão da duração, é preciso essa flexibilização da linguagem.

A tentativa de Bergson consiste em criar uma metafísica que problematize conceitos fixos, que não trazem um sentido movente, que são apenas palavras estáveis, já que a realidade é uma contínua mudança, criação movente, assim também, a linguagem deve se expressar de maneira que evoque a duração. A linguagem é cheia de "soluções verbais", para suprir necessidades no âmbito pragmático, de tendência simbolizante. Ao subverter a linguagem, fazendo da metáfora a sua linguagem privilegiada, assim como também das imagens moventes, o filósofo é capaz de descolar o significado das palavras, que outrora eram vistos como convencionais. É a partir de uma dinâmica de imagens que as palavras evocam uma realidade da qual prevalece a mobilidade do tempo.

Segundo Bergson em *O Pensamento e o Movente*, "[...] quando abordamos o mundo espiritual, a imagem, se ela não faz mais do que sugerir, pode dar-nos a visão direta, enquanto o termo abstrato, que é de origem espacial e que pretende exprimir, deixar-nos frequentemente no domínio da metáfora" (1979, p.122). Isso quer dizer que na dimensão da realidade objetiva para a realidade interior, é ultrapassado o caráter utilitário das palavras. Assim, torna-se mais viável que os conceitos sejam interpretados através de imagens moventes e imaginantes, em uma verdadeira dança de imagens.

Sabendo que a nossa consciência apreende da realidade apenas uma simplificação prática, e consequentemente não se apreende a realidade em sua dinâmica imediata, é preciso conceitos mais fluídos que, no contexto bergsoniano, surgem como uma maneira de purificar a percepção com a qual estamos acostumados. A linguagem científica perde seu molde intelectual, sua posição fixa, na medida em que a sugestão de imagens e metáforas tornam o estofo da realidade, seja na apreensão da filosofia, seja na apreensão da literatura. Deste modo, teremos uma consciência que é caracterizada não pela superficialidade, mas pela interioridade.

Coincidindo com a interioridade, a literatura se torna essa via como modelo para pensar a linguagem filosófica. Através de um esforço criador, um esforço para imaginar e recriar imagens flutuantes, o filósofo pode assim estar mais próximo do fazer criativo semelhante do literato, cujo dever é criar conceitos imagéticos para a sua filosofia, e saber que a filosofia está em constante mudança. Isso não significa dizer que o filósofo venha a se tornar um poeta e o

poeta se torne filósofo. A diferença entre os dois está mais clara, segundo Bergson, tendo em vista que se o literato tem acesso ao movimento das coisas, por outro lado, o acesso ao movimento, para o filósofo, é mais lento, sendo de forma quase sempre mediada. O papel da literatura é sugerir a forma imagética como via imediata para o fazer filosófico. Trata-se, portanto, de instaurar uma filosofia criadora, inventiva, que ultrapasse os limites da linguagem e insira no movimento temporal do real tendo como modelo a literatura.

O livro de Axel Cherniavsky, *Exprimer l'esprit: temps et langage chez Bergson,* também discute sobre a problemática da linguagem na filosofia bergsoniana. Segundo ele, para expressar a duração, é preciso falar. Mas não se trata apenas de usar a fala do senso comum, por exemplo, mas deve-se falar poeticamente. Estaria Bergson também expressando a duração de maneira poética desde seu *Ensaio*? De acordo com ele, Bergson já utiliza em seus textos o estilo poético, já que esse é o único capaz de expressar de maneira completa a sua metafísica. Toda a sua filosofia é uma tentativa de chegar o mais próximo possível de uma linguagem marcada pela fluidez e pelo movimento das palavras, ou ainda, de conceitos fixos. É nesse sentido que sua escrita poética caminha lado a lado com o saber filosófico em seu caráter discursivo.

A discussão de Axel concentra-se em explicitar a problemática da linguagem no âmbito do discurso filosófico e metafísico no interior da filosofia bergsoniana. Axel apresenta um esquema em que explicita no domínio do espaço caracterizados pela língua e a linguagem e no domínio da duração, ou melhor, na experiência da duração, é caracterizada pela voz e pelo estilo. Enquanto que no meio do esquema é marcada pela "fala". Axel afirma que para expressar a duração é preciso falar, "*parler*". É por meio da fala que a duração pode ser expressa, seja literariamente ou poeticamente. Se a língua é o polo espacial da linguagem, a fala, por outro lado, é própria do polo espiritual.

Relembramos aqui a passagem no fim da segunda parte da introdução de *O Pensamento e Movente,* quando, ao questionar o ensino literário das escolas, Bergson relata que é comum os professores pedirem aos alunos que dissertem sobre a obra de um grande escritor, assumindo aqui uma postura mais mecânica, típica da inteligência humana, na qual impera a posição de operar e fabricar conceitos e textos prontos, uma linguagem por repetição, vinculados por funções intelectuais. Quando na verdade, o que seria mais importante é que esse aluno tenha o contato com a obra romanesca lendo-a em voz alta. Uma leitura correta em voz alta, prezando o ritmo é o que Bergson destaca, para que assim o aluno faça uma leitura inspiradora daquela obra, ou seja, acompanhe assim o movimento do espírito do escritor.

O leitor "coreografa" através do ritmo do texto, lendo frase por frase, a fim de alcançar não um entendimento intelectual do que está escrito, mas reinventar compartilhando do mesmo pensamento e sentimento do escritor a partir de seu discurso bem executado, isto é, de tal modo que ao empregar palavras, faz com que o leitor esqueça-as. Até mesmo para que ele de fato apreenda o que o escritor sugere através do romance. É o que ressalta Bergson, em outro texto seu, *A Alma e Corpo*, presente no compilado, *A Energia Espiritual*, acerca desta discussão, quando afirma que "o ritmo da linguagem tem como único objetivo reproduzir o ritmo do pensamento" (2009, p. 46). A partir desta premissa que mais tarde vamos ver também o ritmo presente na leitura do romance *As Ondas*, de Virginia Woolf.

Continuando com a discussão tecida por Axel, segundo ele, assim como a linguagem na filosofia de Bergson é limitada, imóvel e espacial, é um instrumento de convenção social, ela também pode ter um lado espiritual, que converse com a realidade da duração. No entanto, a linguagem pode coincidir com o pensamento? Segundo Axel, quem afirmar que a linguagem é capaz de exprimir a duração terá de "confrontar a convenção ou o significado". E, seguindo nesta perspectiva, será também necessário explicar "[...] como a fala consegue expressar a mobilidade, a continuidade, a criatividade" (2009, p. 76). A língua é diferente da fala, pois a primeira é imóvel, descontínua.

Sabemos que na escrita, isto é, na literatura, é mais difícil conseguir um movimento da linguagem, diferente das diversas áreas, em que exige um esforço maior do artista, do escritor, ou de quem o lê, é preciso de um esforço poético para expressar uma voz para pensar a linguagem temporalmente e desfazer na teoria o caminho que o artista percorreu na prática[26]. O poeta é aquele que trabalha contra as amarras da linguagem, assim é na medida em que o falar poeticamente colabora para que Bergson consiga expressar a duração, do mesmo modo, os comentadores, críticos da obra que ao ver com distância a maneira como o filósofo expressa a duração consegue perceber que somente falando poeticamente, de fato, consegue expressá-la.

Axel ressalta o que Bergson diz a respeito da arte no final do texto, *A percepção da mudança*, lembra ele: se a arte expande nossa percepção superficial, por outro lado a filosofia o expande em profundidade. A literatura, segundo ele, evidencia a duração, mas, na realidade,

[26] "Il faut parler en direction de la voix, vers la voix, hausser la voix, élever la parole au niveau de la voix. Parler, tout le monde sait le faire. Et cependant tout le monde ne dit pas la durée. [...] Insérer ma voix dans la langue. Si la langue des sciences est un parler dirigé par la voix. Il doit être un parler fait d'efforts poétiques pour exprimer une voix. Il faut travailler, s'efforcer, étirer la langue jusqu'au niveau de la voix" (p. 107).

nós a percebemos, vivenciamos desde sempre. Segundo o comentador, só o leitor de Bergson é capaz de perceber a duração nos textos de tais romancistas, afirma ele

> Não só através das obras de arte que nos mostram, mas também através dos nossos sonhos, das nossas memórias, dos nossos medos, enfim, através de cada emoção e de cada sentimento. A duração sempre foi percebida, mas só com Bergson ela será sentida. E só depois de Bergson é que se pode dizer que isso sempre foi percebido. [...] As palavras de Bergson encontram-se efetivamente na encruzilhada de duas correntes, a da metáfora e a do conceito[27] (CHERNIAVSKY, 2009, p. 176).

De todo modo, Axel acredita que as palavras de Bergson expressam muito bem a duração, e não necessariamente estão vinculadas a uma metáfora, mas a um esforço para exprimir em meio aos conceitos, revelando que o discurso filosófico precisa da ajuda do discurso poético, já que a natureza deste último escapa à rigidez do conceito. No entanto, não significa dizer que somente poeticamente expressa-se melhor a experiência da duração. Mas, no caso do filósofo francês, que visa um discurso poético para expressar a duração, Bergson resiste às armadilhas da linguagem e nesse ponto acontece de muitas vezes ainda o filósofo cair nos artifícios da linguagem homogênea e descontínua caracterizadas pelo discurso mecanicista.

Recorrentemente em seus textos, Bergson remete a inversão da marcha habitual do pensamento, assim como da linguagem, por isso acreditamos neste trabalho que a linguagem literária se encontra numa situação mais favorável do que a linguagem científica ou filosófica para descrever essa realidade movente. Se o discurso filosófico deve coincidir com a duração, é através de imagens, sugerindo imagens que exprimem a verdadeira experiência da duração. Destacamos no próximo tópico alguns momentos em que Bergson refere-se ao horizonte literário em suas obras.

3.2 A literatura no horizonte bergsoniano

É possível destacar uma notória menção à figura do romancista e à literatura nos textos bergsonianos. Podemos citar algumas declarações significativas onde Bergson resgata em suas

[27] "Non seulement à travers les œuvres d'art qui nous les montrent mais aussi à travers nos rêves, nos souvenirs, nos peurs, bref, à travers chaque émotion et chaque sentiment. La durée a toujours été perçue mais seulement avec Bergson elle sera pressentie. Et ce n'est qu'après Bergson qu'il est possible de dire qu'elle a toujours été perçue. [...] La parole de Bergson se trouve effectivement au croisement de deux courants, ceux de la métaphore et du concept" (p. 176-177).

obras, aquele que tiraria o véu da realidade e mostraria, através de sua arte, o fluxo da vida coincidindo com o movimento interior da consciência. Em outros momentos, o filósofo refere-se ao romancista, como aquele que seria capaz de rasgar o véu do nosso eu convencional e desenvolveria em uma riqueza de detalhes, por meio de seu estilo artístico, a multiplicidade de estados de consciência e despertaria em nós emoções diversas. No seu livro, *O Riso: ensaio sobre o significado do cômico*, o filósofo da duração demarca o seu ponto de vista a respeito de uma ideia geral de uma filosofia da arte.

Neste livro, Bergson reflete sobre a arte e tece algumas discussões imprescindíveis para essa questão tão cara para ele. Especificamente no terceiro capítulo, Bergson declara que "[...] a arte nada mais é do que uma visão mais direta da realidade" (2018, p.106). Como destacamos anteriormente, a arte seria essa via que mais ligeiramente revela o movimento de todas as coisas, diferente da filosofia, que precisa sempre de conceitos e métodos que ajudam a mediação para finalmente chegar a alguma visão da realidade. Como afirma Franklin Leopoldo e Silva "[...] no domínio da inteligência não se supera a instrumentalidade da linguagem" (1994, p. 23). Assim a literatura pode ser tomada como paradigma da filosofia.

O artista é aquele que em seu ritmo rotineiro percebe a realidade desprendida de prejuízos, sendo capaz de revelar não só para os outros como para si mesmo, uma realidade vital e movente. Como neste estudo estamos dando enfoque na linguagem da arte em sua forma mais comum de expressão, isto é, pela escrita, representada pelo exemplo da literatura, e consequentemente do fazer artístico do romancista, que trabalha com palavras, este tem o comprometimento de enfrentar o sentido inerte das palavras, amarras que impedem o pensamento de ser expresso de maneira fluída. Sendo assim, escrever de maneira fluida, nesse caso, é mais fácil de cair em uma visão imóvel do significado devido à palavra ser fixada juntamente com o seu significado no papel, o que toma uma distância ao descrever a experiência interior. É preciso que a duração escape da estrutura rígida da linguagem e de seus significados fixos.

Em seu texto *A alma e o corpo,* o filósofo da duração argumenta a respeito da arte do escritor, dizendo que através da linguagem artística, [...] as ondulações de seu pensamento se comunicam com o nosso e então cada uma das palavras, tomadas individualmente, já não importa: não há nada além do sentido movente que atravessa as palavras, mais nada além de dois espíritos que parecem vibrar em uníssono diretamente [...] (2009, p. 46). Nessa passagem, Bergson discute bem o efeito do fazer artístico do romancista em relação àquele que o lê. O romancista irá despertar no leitor sentimentos, emoções, e a própria dimensão duracional da realidade. A partir da fluidez imagética, agora despertada pelo romancista, o leitor entende o

sentido movente por trás do ritmo do pensamento do romance. A arte do escritor consiste então nessa correspondência entre a fluidez para expressar a duração e o seu sentido movente por trás das palavras.

É articulando, trabalhando com palavras que o escritor tem que realizar seu esforço inventivo, como garante Bergson em seu texto *O esforço intelectual*, "para o romancista ou o dramaturgo, é uma tese a ser desenvolvida em acontecimentos, um sentimento individual ou social a ser materializado em personagens vivos" (2009, p. 175). Neste sentido, Bergson ressalta que por um esforço, o romancista é capaz de criar e transmitir emoções para o leitor que, ao ler as descrições dos personagens de um romance, se vê nele. Justamente através dessa "manobra" com as palavras, que o escritor consegue, de maneira imagética, instigar a realidade da duração, livrando sua arte de um mero conjunto de símbolos. Sua capacidade de fazer com que olhemos para além do que está representado ou daquilo que seguem etiquetas no mundo objetivo, o romancista é capaz de romper com as barreiras da linguagem.

Instigando certas emoções e compartilhando de experiências profundas, a invenção artística do romancista consiste em revelar para nós essa espécie de revelação da realidade em que a duração é seu estofo. "O esforço é penoso, mas também é valioso, ainda mais valioso do que a obra em que resulta, porque graças a ele a pessoa tirou de si mais do que tinha, elevou-se a si mesma" (2009, p. 22). Por conseguinte, o intuito do artista é desenvolver, despertar a emoção através dessas imagens, juntamente com o ritmo, sendo esse revelador da realidade mais íntima de nossa alma. O artista só é um criador, pois é dele que nasce o esforço criativo, logo, é dele que presumimos a emoção estética ou criativa.

Toda a alma do leitor deve ser investida na medida em que este lê o romance. Na leitura de uma obra literária, a história vai provocar a partir da trama dos personagens, uma experiência de um sentimento estético no leitor, e mais que isso, o que é mais importante, essa experiência se efetiva completamente, ao passo que o leitor conhece mais a si mesmo. O romancista tem o poder de fazer com que o seu romance revele mais do leitor. Bergson compara o sentimento estético como visto na música[28] ou em um romance. Para o filósofo, ler um romance é muitas vezes reinventá-lo, ou ainda, compartilhar da inspiração ou do sentimento que teve o próprio autor. Na medida em que somos inseridos no universo de um romance e penetramos no movimento interior de cada personagem, somos transportados para os sentimentos dos

[28] A duração surge quase sempre exemplificada através da melodia, isto é, por meio da metáfora da música. Apesar de a música não ser uma imagem propriamente, podemos dizer que a melodia é um recurso não linguístico para expressar o ritmo do tempo. É nesse sentido que a música desafia a fixidez arrítmica, específica da solidez do mundo, da materialidade, da inteligência.

personagens, reconhecemos assim os nossos sentimentos ali, expressos pelo romancista. Bergson expõe essa discussão a respeito do romancista em seu *Ensaio*:

> Se, então, algum romancista ousado, rasgando a colcha habilmente tecida de nosso eu convencional, nos mostra sob essa lógica aparente um absurdo fundamental e sob essa justaposição de estados simples uma penetração infinita de mil impressões diversas – que já deixaram de existir no momento em que as nomeamos –, nós o elogiamos por nos conhecer melhor do que nós mesmos (BERGSON, 2020, p. 87).

Nesta citação, o filósofo da duração explicita a importância que o romancista tem em nossas vidas, na medida em que ele, através de sua arte de dominar as descrições mais interiores, consegue evidenciar a nossa personalidade, nossos sentimentos, de tal maneira que ao lermos um romance é possível conhecer mais de nós mesmos a partir de suas descrições assertivas. Por isso, Bergson o chama de romancista ousado, pois saindo da curva das necessidades sociais e de seus critérios úteis, ele alcança uma realidade reveladora que beneficia a quem o lê. Portanto, o trabalho do romancista é de todo modo sugerir, instigar, compartilhar uma realidade, para que o leitor não interprete mas mantenha um contato relevante para além da imagem que o texto descreve. É para além da imagem que o escritor deve mover em sua criação literária e do qual devemos situar-nos.

Por conseguinte, a literatura tem a competência de comunicar a realidade metafísica da duração, é de fato uma maneira de expressar essa realidade que o romancista sabe executar de maneira que se desenhe uma imagem em seu interior. Do mesmo modo, o filósofo que tenta expressar a filosofia da duração através de conceitos não o fará com sucesso. A linguagem por meio de imagens será imprescindível para que ele consiga comunicar e passar a sua visão da realidade. Alega Franklin Leopoldo e Silva, ao argumentar que:

> É neste sentido que a metafísica tem algo a ver com a literatura no sentido em que a entende Bergson, isto é, expressão imagética da fluidez do universo afetivo: assim como o escritor emprega palavras para que não reparemos nas palavras em sua simples opacidade, mas para que atravessemos as imagens na direção da coincidência com a personagem e a trama, assim também o metafísico recorrerá às imagens para que o movimento metafórico que ele estabelece na linguagem provoque o espírito a captar no jogo imagético uma realidade situada mais além (1994, p. 97).

Em suma, o romancista é aquele indivíduo cujo estar atento às novidades que a vida tem a oferecer, por trás do mundo habitual, gerado pela inteligência, abarca profundamente seus sentimentos e percepções e, a partir delas, é capaz de criar. Como diz Virginia Woolf em um ensaio intitulado *A vida e o romancista,* o romancista é aquele que está sempre exposto à

vida, é também "[…] impossível deixar de receber impressões, assim como é impossível a um peixe no oceano deixar de ter a água passando pelas guelras" (2018, p. 85). Diferente dos demais artistas, pintores, músicos, escultores, quando saem de casa é justamente para, em sua maioria, distrair e esquecer o que se passa em sua vida. Enquanto que o romancista, propriamente dito, tem uma sensibilidade quando se trata do que está ao seu redor.

Para ele, os movimentos que compõem a vida, os sons, os gestos das pessoas, as conversas, a situação mais corriqueira é tudo levado em questão para a composição de sua obra. O cenário da vida, onde tudo acontece, é o mais importante na vida daquele que escreve, permanecendo atento a tudo que inclui o mundo vivido. A vida é o cenário perfeito para contemplar, idealizar, construir, ou, melhor dizendo, criar e recriar a cada momento. Sobre a vida e esse processo de criação por parte do romancista, Virginia argumenta

> A vida é submetida a mil disciplinas e exercícios. É refreada; é morta. É misturada a isso, enrijecida com aquilo, contrastada com aquilo outro; assim, um ano depois, quando fica pronta nossa cena num café, já desapareceram os sinais superficiais pelos quais nos recordávamos dela. Da bruma emerge algo firme, algo tremendo e resistente, a própria medula em que se sustentava nosso fluxo de emoções indiferenciadas (WOOLF, 2018, p. 85-86).

Com isso, percebemos que a vida, descrita por Virginia Woolf, não se distancia da vida encoberta pela inteligência, segundo a visão bergsoniana. Em ambas as perspectivas, o romancista é o tipo de artista em que a "atenção à vida" é diferenciada, é colocada como prioridade, pois nada passa despercebido em seu campo de atenção. Sua perspectiva da vida é vinculada ao movimento vital, criador.

É preciso dizer que a arte é, em Bergson, antes de tudo, emoção. A ideia de *emoção criadora* exige um esforço de expressão para que esse impulso criador, vital, de fato se efetue no interior do artista. Para além de uma vontade subjetiva, com efeito, a criação artística é expressão de algo maior, de uma vitalidade maior que abrange o mundo. A criação envolve, então, uma certa intuição, isto é, um simpatizar com um impulso vital. Dessa maneira, é manifestada no artista, através de uma emoção que garanta o perpetuar-se desse processo artístico. Todavia, para que esse ato de criação seja de fato alcançado, suscita um esforço de expressão por parte do artista. A experiência emocional exige a criação de uma obra de arte, é preciso entender por qual motivo o artista seria "pressionado a agir", ou ainda, porque ele precisa externalizar sua emoção criando uma obra de arte?

O fato de o artista, a partir de sua emoção, criar uma obra, não seria o caso de envolver um tipo de conhecimento, ou seja, na medida em que o artista se vê agindo para representar

uma emoção sua, não estaria ele voltando para os parâmetros da inteligência, da vida social, da ação puramente dita? Uma emoção que cria representações, a dificuldade de explicar como procederia de fato a característica imediata da contemplação, seria um fazer artístico passivo.

Se olharmos por outra perspectiva, entenderíamos, no entanto, que a emoção de alguma forma está no âmbito representacional, o qual a torna comum a exigência de uma ação e portanto, a partir disso, seria um motivo para criar. Por mais que o artista queira expressar a experiência imediata, ainda assim ele estaria obedecendo à sua necessidade de agir, isto é, ainda seria uma forma de ação.

A emoção estética, de acordo com Bergson, pode conciliar esses dois aspectos, a saber, ela pode superar a incompatibilidade que existe entre a objetividade da realidade percebida em uma experiência estética e a subjetividade do impulso que o artista expressa? É o que problematiza Anne-Laure Ledoux, no seu texto *La fécondité créatrice de l'émotion esthétique*, aponta uma tensão da arte entre dois pontos de vista contraditórios, a saber, a intuição e a criação. Seria possível conciliar intuição e criação? Ela mostra que sim. De um lado, uma visão transparente da realidade das coisas e, de outro, o que há é uma expressão da sensibilidade singular de um artista.

O que Ledoux tenta mostrar em seu texto é que a fecundidade criadora da emoção estética pode ser compreendida tanto como uma emoção como uma experiência cujo objeto principal é a duração interior em sua essência uma criação contínua. Ela reafirma a premissa apresentada por Bergson: a emoção é uma exigência de criação. E a criação por imagem indica a metáfora da realidade caracterizada pela fluidez. Ao utilizar o termo fecundidade, Ledoux explica que a emoção estética abarca duas explicações, ou melhor, duas características principais: ela é um estado da alma que revela uma experiência estética, assim como é também em outro sentido, a emoção que é responsável pela criação de obras de arte.

Ledoux argumenta que a estética bergsoniana se explica, somente na medida em que entendemos a emoção como uma experiência interior cuja duração interior é o principal elemento que é entendido como uma criação contínua. A emoção estética é descrita como uma comunicação imediata entre a consciência e o objeto da arte. Segundo Ledoux, "[…] a emoção suscitada por um drama, por exemplo, lembra à consciência sentimentos violentos, paixões que até então eram inibidas pelas regras sociais. Bergson escreve, em *O Riso*, que seu objetivo é nos revelar uma parte oculta de nós mesmos, o que poderíamos chamar o elemento trágico da

nossa personalidade[29]" (LEDOUX, 2017, p. 196, tradução nossa). Aqui, lembramos dos sentimentos violentos, destacados por Bergson no *Ensaio*.

Ainda segundo Ledoux, a singularidade da emoção suscita em cada obra de arte a condição de possibilidade de emular a criação. A fecundidade da emoção estética, de acordo com ela, reside na tendência a inspirar no espectador o desejo de ser o criador, por sua vez, como autor de uma obra de arte ou de sua própria vida.

Deste modo, a emoção estética mostra como a filosofia bergsoniana da arte consegue conciliar a intuição e a criação. De um lado, a emoção é em parte uma simpatia com uma duração na qual as consciências se comunicam, e, de outro, a descoberta da individualidade do eu profundo que tende a se expressar na criação. Acerca da criação, destacamos uma passagem que Ana Beatriz Antunes Gomes descreve bem esse processo em sua tese, *Bergson e a criação artística*, afirma ela:

> Eis a violência e a delicadeza da criação, cujo paradoxo é vivido e executado à golpes de intuição: uma força de natureza tão simples, sem objetivos nem finalidade, nos retira da coordenação complexa da extensão para nos lançar no coração do tempo e continuar seu trabalho de maneira indivisa, inventiva e simples. Enquanto instrumentos de sua vontade expansiva, tornamo-nos essa mesma vontade, para além de toda moral, linguagem e outras exterioridades pertencentes ao corpo individual, bem localizado com lugar e data (GOMES, 2013, p. 55).

Através de meios estéticos e rítmicos, a arte surgirá como ato de criação, neste sentido, é graças ao artista e seu olhar desprendido da realidade material, e com suas diversas maneiras de criar, acompanhando o movimento da vida, em seu ato criador, revelando esse lado perceptivo e inovador. A literatura é usada por Bergson como forma de exemplo de ato criador que participa dessa emoção estética. Assim, a realidade é caracterizada por esse movimento contínuo em que a natureza é. Logo, ao criar uma obra, o artista está em contato com essa realidade vital.

Tanto a literatura de Virginia Woolf quanto a filosofia de Henri Bergson conversam por abordarem não somente o tempo da consciência, a duração interior, mas também por pensarem a vida e o processo criativo conectado com esse elemento vital, fonte de criação. A vida sendo regida e vinculada à criação artística, como também à emoção criadora, de modo

[29] No original: "L'émotion suscitée par un drame par exemple rappelle à la conscience des sentiments violents, des passions qui étaient jusqu'alors inhibés par les règles sociales. Bergson écrit dans *Le* Rire que son objet «est de nous découvrir une partie cachée de nous-mêmes, ce qu'on pourrait appeler l'élément tragique de notre personnalité".

geral, e à emoção estética, de modo particular, é prova de que a consciência é criadora e a duração é emoção. O fazer artístico do romancista, a criação de personagens fluidos que misturam entre si e ganham uma perspectiva movida pela imagem da água, das ondas tanto na filosofia bergsoniana quanto no romance woolfiano.

3.3 A metáfora da água na filosofia bergsoniana

Camille Riquier discute, em seu livro *Archéologie de Bergson*: Temps et métaphysique, no terceiro capítulo, o oceano bergsoniano. O elemento da água, imagem privilegiada por Bergson, sugere o movimento que ele, Bergson, aponta. Riquier argumenta que Bergson tem preferência pelas metáforas e imagens ligadas ao elemento água, considerados elementos incapazes de cristalização, fluidos, sem forma determinada, que não podem ser definidos ou fixados. Enquanto a imagem da terra, como algo sólido é ligado à inteligência, a imagem da água é associada à vida como movimento, à realidade movente. Expressões como o fluido, oceano de vida, oceano do devir, a nuvem, a onda imensa, o fluxo, são destacadas por Riquier.

Vejamos o que pontua Bergson em uma passagem de seu texto *A percepção da mudança* (1911), ao se referir à discussão da mudança na filosofia, na qual o filósofo destaca elementos que chamam a atenção por apresentarem aspectos que lembram a inteligência, como o sólido e a própria terra; e outros aspectos que remetem à vida, que diferem da materialidade, a saber, o movimento fluido do universo, a fluidez, o "balanço do mar", como define ele:

> Diante do espetáculo dessa mobilidade universal, alguns dentre nós serão tomados de vertigem. Estão habituados à *terra firme*; não conseguem se acostumar ao jogo e ao *balanço do mar*. Precisam de pontos "fixos" aos quais fixar a vida e a existência. Estimam que se tudo passa, nada existe; e que se a realidade é mobilidade, ela já não é no momento em que a pensamos, ela escapa ao pensamento. O mundo material, dizem, irá dissolver-se e o espírito afogar-se no fluxo torrencial das coisas. - Que se tranquilizem! A mudança, se consentirem em olhá-la diretamente, sem véu interposto, bem rapidamente lhes aparecera como o que pode haver no mundo de mais substancial e de mais durável (2006, p.173, grifo nosso).

A preferência de Bergson pelas imagens é notória. Ao escrever seu terceiro livro, o que lhe deu o prêmio Nobel de Literatura em 1927, *A evolução criadora*, obra publicada em 1907, o filósofo passa a ser conhecido não somente pela sua ideia de duração, mas introduz em sua filosofia um princípio criador. Na tentativa de criar uma analogia entre o movimento da vida, que é criador, e o trabalho do artista, Bergson constrói a imagem de um princípio explicativo

vitalista, a saber, a imagem do impulso vital. Mas essa imagem do elã vital, segundo Nadia Yala Kisukidi, em seu livro *Bergson ou l'humanité créatice*, "[…] é uma imagem, não no sentido de que o conhecimento da vida só seria possível dentro de uma poética, o que desqualificaria as suas pretensões de certeza. É uma imagem, na medida em que não devemos identificá-la demasiado rapidamente com um princípio explicativo que contém nela, já dado, todas as determinações da realidade e da vida" (2013, n.p, tradução nossa).

Nesse sentido, ao tentar recuperar o movimento real, Bergson explicita sua preferência pelo recurso da imagem e das metáforas em vez de ideias abstratas. Destacamos alguns exemplos, citados por ele, sobre a água. A metáfora do copo com açúcar, a água em ebulição em uma panela e, por fim, de uma pessoa aprendendo a nadar. Esses exemplos nos fazem perceber um encadeamento de ideias que nos induz a pensar que Bergson preza muito por esse elemento. Resgatamos um trecho, em *A Evolução Criadora*, em que Bergson, utilizando do exemplo da natação, indica sua persistência em descrever o processo da inteligência, pelo qual nosso pensamento marcha.

Destacando o papel da inteligência em nossas vidas, Bergson utiliza o exemplo do nadador. O filósofo coloca em destaque justamente o impasse com o qual temos que lidar ao fazer uma analogia entre os mecanismos da inteligência e a metáfora do nado. Bergson se questiona: como devemos descrever o real se a realidade está impregnada pela inteligência? Nesse sentido, o filósofo da duração argumenta que "[...] um benéfico fluido nos banha, do qual tiramos a própria força para trabalhar e para viver. Deste oceano de vida em que estamos imersos, aspiramos sem cessar a qualquer coisa, e sentimos que o nosso ser, ou pelo menos a inteligência que o guia, nele se formou por uma espécie de solidificação local" (BERGSON, 2010, p. 213). O que Bergson quer mostrar com essa imagem?

Na tentativa de mostrar que é possível reverter a vida inerte em uma vida em duração, obter um salto do pensamento, o filósofo diz que é preciso saber andar pela terra firme e aproveitar a resistência que ela oferece. Se nunca tivéssemos visto alguém nadar, a primeira opção nossa seria a aposta na impossibilidade. Mas, pela observação, vemos que é possível. A partir do exemplo da natação, ilustramos que, como na figura do nadador, nós também estamos aos poucos tentando aprender a nadar, a entender a realidade temporal, a realidade movente. É preciso conhecer os limites da inteligência, na metáfora da piscina, para que fique em evidência de que maneira podemos nos comportar diante desse novo aprendizado. Assim, é através de conceitos fluidos que a filosofia deve ser constituída. Em sua obra *O pensamento e o movente*, Bergson reitera que nossa consciência dura, é preciso que "[…] os estados do mundo material

se relacionem de alguma forma à duração real" (BERGSON, 1974, p. 106). Será, portanto, objetivo do eu profundo vincular-se à emoção criadora, a fim de sustentar o ato criativo.

A linguagem por metáforas e imagens designam essa abertura para pensar a duração como o tempo interior dos personagens. Assim, a vida e a arte se misturam, pensar a vida e fazer, criar algo através do esforço criativo do artista e pelo alargamento de sua percepção é uma atividade que o romancista sugere e efetiva devidamente.

3.4 A descrição do fluxo da consciência e os momentos de ser no romance *As ondas*

Temos como obra principal de análise o romance *As Ondas*, obra que é considerada a mais experimental da escritora. É importante, aqui, mostrar como o romance é construído, pois, devido à dificuldade de leitura, podemos dizer que *As Ondas* está longe de ser o livro mais recomendável para alguém que nunca tenha lido a autora inglesa. Justamente por isso, precisamos destacar a construção do enredo que é, na verdade, uma tentativa de criar um romance de prosa poética ao mesmo tempo em que tenta aplicar o fluxo de consciência e o monólogo interior a um texto dramático.

Mas antes de dedicar nossa atenção ao enredo da obra, é muito importante falar sobre a importância do elemento água, mais especificamente do mar, na produção de Virginia Woolf, isto é, o protagonismo desse elemento tão característico e revelador. A relação com o mar tem um papel muito importante na vida da escritora. Isso porque, em sua infância, Virginia e sua família passavam as férias de verão em sua casa de praia, localizada em St. Ives, na Cornualha, em uma baía de onde se avistava o farol da Ilha de Godrevy. É certo que esse cenário e essas vivências da infância de Virginia serviram de inspiração para os romances que, mais tarde, em sua maioridade, iria escrever, desde o início ressaltando a presença do mar, em *A viagem*, seu primeiro romance, publicado em 1915.

Nessa obra, acompanhamos a protagonista em uma travessia pelos mares, em uma viagem até a América do Sul, no navio do seu pai. A história culmina em uma viagem de autodescoberta. Aqui, o mar é símbolo de transformação. Já em 1927, Virginia publica seu quinto romance, de viés mais autobiográfico, *Ao Farol*, a história é um drama de uma família que passa suas férias em uma cidade litorânea, em uma casa de praia, e o dilema gira em torno do questionamento se irão ou não até o farol. A trama se passa ao longo de dois dias separados por dez anos. A casa dessa família é tão importante na narrativa que no primeiro capítulo é reavivada pelos personagens, mas, no segundo capítulo, a casa ganha vida sem um único personagem para interagir com o lugar.

Em seus diários, Virginia considera o processo de escrita de *Ao Farol* como um dos livros mais difíceis e abstratos dos que ela já havia escrito. Deste modo, além da figura do farol, inserido nesse cenário em meio a essa região litorânea, podemos destacar também, como um grande momento deste romance, um capítulo inteiro dedicado à passagem do tempo e à descrição dos danos causados pela maresia no interior da casa dessa família. Tal capítulo se concentra na descrição da passagem do tempo. Intitulado *"O tempo passa",* nesta parte da trama familiar, seguimos a descrição apenas do narrador, sem a presença de nenhum dos personagens no lugar.

Os momentos mais felizes de Virginia foram sua infância, até os treze anos, quando passava dias na casa de praia da sua família, ouvindo o som das ondas. Esses momentos ficariam com ela pelo resto de sua vida e seriam mencionados em vários de seus romances, como também em seus diários. Muitas vezes, depositamos nossa felicidade em um lugar, isso pelo fato de que nossas memórias mais significativas são criadas ali, em meio às pessoas que mais amamos. Assim foi a experiência da pequena Virginia na casa em St. Ives. A partir disso, esse cenário seria o refúgio de Virgínia durante toda sua vida. Essas ondas que ela ouvia na sua infância ressoariam e seria motivo de suas maiores inspirações na sua escrita e também faria repensar sua escrita, assim como a estrutura narrativa do romance.

Em seu livro de memórias *Um esboço do passado*, temos a importante descrição de Virginia sobre suas primeiras memórias e o mais importante para ela quando criança era exatamente o som das ondas em St. Ives. Se a figura de sua mãe na casa em St. Ives foi central para que Virginia escrevesse *Ao Farol*, em *As Ondas*, é exatamente o som das ondas que lhe inspiraria anos mais tarde. Escreve ela:

> Se a vida possui uma base onde se apoia, se ela é uma vasilha que enchemos e enchemos e enchemos… então minha vasilha sem dúvida se apoia sobre esta lembrança. A de estar deitada na cama meio adormecida, meio acordada, no quarto das crianças em St. Ives. A de escutar o barulho das ondas quebrando, uma, duas, uma, duas, lançando água sobre a praia; e depois quebrando, uma, duas, uma, duas, por trás de uma persiana amarela [...] e ver essa luz, e sentir que era praticamente impossível que eu estivesse ali; sentir o mais puro êxtase que sou capaz de conceber (WOOLF, 2020b, p. 16).

Essa obra de memórias apresenta duas descrições que são muito significativas para a obra *As Ondas*, tanto desse momento marcante da infância de Virginia, quanto a explanação da sua filosofia, chamada por ela de *momentos de ser* e *momentos de não ser*. Tal filosofia será reencontrada depois, em suas obras de ficção e não ficção. Dessa filosofia ecoam imagens

principalmente relacionadas à água e ao fluxo. Segundo Virginia, pode-se dizer que esses momentos vêm à consciência de maneira inesperada, pois, como não vivemos de forma consciente todos os dias, acabamos esquecendo aqueles momentos que nos marcam, mas que só dias ou anos depois surgem novamente para nós em forma de lembrança.

Esses episódios ela os associa a um choque violento que a paralisa. Ela se compara a um peixe que, em meio a uma correnteza, sente-se incapaz de descrever tal correnteza. Mas confessa que é possível tirar desses choques uma vantagem para sua arte, isto é, a escrita. Confirma ela: "Sinto que ao escrever estou fazendo algo que é muito mais necessário do que qualquer outra coisa" (WOOLF, 2020b, p. 28). Como essas memórias que acabamos esquecendo e somente em momentos inesperados voltam à superfície com bastante intensidade, para Virginia todas essas lembranças são feitas de som e cores, por isso não enxerga o passado como uma série de cenas separadas. Pelo contrário, é daí que consegue enxergar melhor cada momento por inteiro.

Pelo motivo de ela vivenciar esses episódios com frequência, ela os adota como uma filosofia, filosofia que implica numa concepção do ato criativo. Os *momentos de ser* impulsionam Virginia, a fim de que ela exerça sua atividade mais importante, a arte do romance, no seu caso, com a escrita propriamente, mas ela pensa que isso vale para todos os artistas. O grande escritor seria aquele que sabe conciliar em sua obra tanto os *momentos de ser* quanto *momentos de não ser*. Os personagens de seu romance têm vários *momentos de ser*, por isso é importante destacar que muitas das lembranças da escritora, suas ideias e mais do que isso, seu estilo de vida, serviram como elementos que inspiraram seus romances.

Virginia sempre pensa o passado e o presente, este último, ela trabalha refletindo, como diz Ana Carolina Mesquita, tradutora das obras de Virginia, "[…] a ideia de um presente transparente como água que, ao ser olhado, deixa entrever o passado que corre incessantemente por baixo, é uma concepção que modifica completamente o estilo de sua rememoração" (2020b, p. 6). Virginia diz que essa é uma filosofia que vem de uma intuição, cujo significado quer dizer "[…] que a vida de uma pessoa não está limitada a seu corpo nem ao que ela diz ou faz; vivemos todo o tempo em relação a certos parâmetros ou concepções de fundo" (2020b, p. 27-28). Esses fundos fazem-nos lembrar quando Bergson chama atenção para uma certa coloração interna sempre em contraposição aos contornos exteriores.

A partir desses aspectos de cor, som e de imagem, a água, ou melhor, o mar, torna-se a figura mais presente, sempre mencionada em suas criações literárias, tão marcante que chega a ser uma personagem nas obras woolfianas. Mas podemos dizer que somente no seu romance *As Ondas*, o mar tem uma importância maior, tornando-se quase como um personagem neste

livro. É possível entender, então, a importância do mar na vida de Virginia Woolf assim como a presença dele em seus romances.

Se parte desses momentos são dignos de seu refúgio para um lugar mais feliz, parte desses momentos também vão acabar tocando em uma memória que a faz paralisar e rememorar acontecimentos infelizes. Com a perda de sua mãe, em 1895, os passeios a Talland House cessaram significativamente. Essa memória traumática desenvolveria muitos problemas no amadurecimento da escritora. Seus problemas mentais começam a interromper seu processo de escrita em certos períodos, mas isso não foi um motivo para a escritora inglesa parar de ter inspirações e rascunhar seus trabalhos.

O próprio diário serviu como um caderno em que ela registrava o modo pelo qual experimentava o seu fazer criativo, as fases de sua escrita, suas reflexões e inspirações. Os diários woolfianos "[…] serviram como um campo muito relevante de experimentos, em que Virginia podia fazer reflexões literárias [...] assemelha-se a um equivalente literário do que se chama sketchbook: um caderno em que os artistas fazem croquis e registram esboços de suas ideias e inspirações" (2021c, p.10-11). Fato curioso, pois, além de apenas escrever sobre o cotidiano, Virginia também ensaiava, construía personagens nas páginas dos seus diários como também descrevia esboços com ideias para seus próximos livros.

Logo, o diário de Virginia é muito incomum em comparação aos diários tais como eram normalmente escritos na época. Como uma boa leitora de diários e biografias, ela sabia o que estava fazendo, ao reverter tais critérios. Uma curiosidade é que apesar de Virginia começar a escrever muito jovem, ela só começa a escrever suas obras ficcionais, isto é, seus romances tardiamente. De fato, depois que ela começa a publicar suas obras, logo virá um ritmo frenético de publicações, o que a faz relatar em seus diários ter sempre ideias novas sobre um possível próximo livro.

Em *As Ondas*, o que temos é, na verdade, a culminação de tal procedimento, que ela aplicava em seus romances, isto é, a técnica narrativa do fluxo de consciência. Com isso, ela queria dar ritmo à narrativa, tentar colocar em evidência o movimento dinâmico da consciência dos personagens. Não é à toa que Virginia escrevia ouvindo música, Beethoven, por exemplo. Seu intuito era transmitir essa experiência estética para o leitor, assim como a musicalidade na leitura de sua obra. O título da obra já diz muito sobre o que iremos encontrar, ressalta Guiguet

> "As Ondas" é um título poético, carregado de potência complexa e também de uma multiplicidade de significados, sendo assim misterioso. Ela ressalta a continuidade - e também a eternidade - do descontínuo; o conflito entre tempo e duração, paralelo ao que existe entre o transitório e o permanente; evoca

> forças cósmicas que submergem os frágeis vícios da humanidade, e intermitências que ecoam as do coração humano. A maré eterna da realidade, movendo-se do horizonte remoto para bater e quebrar nas margens da consciência, a unidade profunda subjacente à aparente pluralidade, estas e outras mil coisas são sugeridas por sua vez pelas ondas em cada uma de suas aparições no romance[30] (GUIGUET, 1965, p. 288-289).

No seu romance *As Ondas*, um dos últimos de seus livros escritos nesse estilo, a questão que se impõe aqui é justamente reinventar, experimentar, criar algo dentro desse estilo que ainda não foi explorado em sua estrutura narrativa. Virginia o denomina como um *play-poem*, isto é, uma *peça-poema,* reforçando aquilo a que ela estava aspirando, produzindo um romance diferente daqueles que ela tivera produzido anteriormente. Mas um aspecto se repetia novamente, aquele de descrever o movimento interior ininterrupto dos personagens e destacar essa constante fluidez de pensamentos que não se interrompem pelas pausas da pontuação. Se esse romance não obteve o estilo de peça, logo depois a escritora de fato o faz em seu último romance: *Between the Acts* apresenta de fato um romance em formato de uma peça teatral.

Temos registros em seus *Diários* a partir de novembro de 1928, logo depois de Virginia publicar o seu romance *Orlando* e *Um teto todo seu,* a escritora modernista esboça um novo projeto que tem em mente. Virginia traz à tona um pensamento que ela tivera anos atrás, e que se referia à imagem de uma nuvem de mariposas voando intensamente, ela guarda consigo essa imagem como um pretexto para pensar um novo livro. Assim, é somente em 1928 que ela de fato começa a pensar no que ela poderia escrever, seria um romance, mas ela não queria contar uma história nos moldes tradicionais. Durante vários longos meses ela repensa o que pretende para criar esse novo livro, que inicialmente iria ser chamado de *"As mariposas",* título temporário.

Como diz Patrícia Marouvo, "[…] é muito sugestivo no universo woolfiano na tentativa de compreender as fronteiras entre o humano e o não humano, a vida e a morte" (2021, p. 111). É importante mencionar isso, uma vez que Virginia Woolf trabalha ricamente elementos naturais em suas obras, como animais, como a água e a terra, a natureza de forma geral e tal título se liga a essa preferência da escritora em trabalhar com esses aspectos que comunicam diretamente com a vida natural e orgânica. Expor os elementos contraditórios da existência,

[30] No original: "The Waves is a poetic title, charged with complex potency as well as with a multiplicity of meanings, and is thus mysterious. It stress the continuity - and also the eternity - of the discontinuous; the conflit between time and duration, parallel to that between the transitory and permanent; it evokes cosmic forces that sumerge the frail vices of mankind, and intermitences that echo those of the human heart. The eternal tide of reality, moving from remote horizon to beat and break on the shores of consciousness, the deep unity underlying apparent plurality, these and a thousand other things are suggested in turn by the waves at each of their appearances in the novel".

como é o caso do ritmo da natureza e o ritmo humano, a maneira pela qual retrata a beleza do mar e um jardim com folhas secas e árvores moldadas pela ação humana é um exemplo disso. A intenção da escritora inglesa é a de abranger boa parte de coisas para poder falar sobre.

Em seu diário, ao falar sobre o início da produção desta obra, Virginia comenta o que pensa a respeito de sua pretensão com o novo projeto, ela diz: "Digamos que o momento seja uma combinação de pensamento; sensação; a voz do mar. [...] Eu quero incluir praticamente tudo, e no entanto saturar. Eis aí o que desejo fazer em 'As mariposas' (WOOLF, 2021b, p. 349-350). Virginia aproveitaria esse título para um ensaio escrito no final de sua vida, o qual só fora publicado postumamente. O ensaio *A morte da mariposa* foi escrito diante do cenário terrível da Segunda Guerra Mundial. Por esse motivo, a questão da morte é tão retratada e central neste ensaio. Mas o que Virginia expõe nas estrelinhas, na verdade não é apenas retratar a morte mas a resistência que temos, nossa luta diária, incansável perante a vida.

É na intenção de retratar a vida e ao mesmo tempo a morte que Virginia tenta pensar o que pretende abordar em sua obra e, logo depois, ela mudaria para o título de *As Ondas*. Podemos dizer, tendo em vista as suas declarações descritas nos registros de seus diários, que a escritora queria retratar pensamento e fluidez de tal maneira que ficasse explícita a relação de uma fluidez de pensamentos com a ideia dos fluxos das ondas, e ainda gostaria que fosse possível que o som das ondas pudesse ser ouvido o tempo inteiro ao longo do romance. Seus esforços são grandes para escrever cada página em um ritmo que faça sentido para ela mesma. Acompanhamos em seus diários cada avanço da escrita do romance e ao mesmo tempo a sua preocupação se de fato iria fazer sentido.

Os ajustes nas frases, toda a elaboração de escolhas de criação de personagem fazem com que Virginia duvide do que ela está criando, compara seu novo livro a "um sonho de um lunático". A sensação de que sempre falta algo, que tem algo para além do que ela percebe no momento, faz com que ela revise cada página, na medida em que relê o que escrevera. Torna-se uma "confusão de fragmentos" com o passar dos anos. Na entrada de seu diário, datado no ano de 1930, a escritora inglesa desabafa dizendo que esse será talvez o mais complexo e difícil de todos os seus livros. Em 20 de agosto de 1930, sobre o desenrolar de seu livro, registra dizendo

> Acho que *As ondas* está se resolvendo (estou na página 100) numa série de monólogos dramáticos. O importante é mantê-los correndo homogeneamente, para dentro e para fora, no ritmo das ondas. Podem ser lidos consecutivamente? Não sei nada sobre isso. Acho que é a maior oportunidade que já pude me dar: portanto, imagino, o mais completo fracasso. Ainda

> assim, eu me respeito por escrever este livro. Sim – mesmo que exiba meus defeitos congênitos (WOOLF, 2021b, p.394).

Dito isso, é notório que Virginia temia que seu romance não passasse de um esboço que cada vez ficava mais confuso e fazia com que ela pensasse que por mais que se esforçasse para encontrar uma cadência, um ritmo na linguagem, pois toda a sua atenção e esforço estavam voltados para encontrar uma maneira que transmitisse fluidez concomitantemente ao fluir das ondas, com sonoridade que elas proporcionam. Em 1931, Virginia continua a escrever, em fevereiro, ela admite que nunca forçou tanto a cabeça para escrever um livro, o que faz parar tudo que ela estava fazendo, deixando de se dedicar a outras leituras.

Mais tarde, ela declara, quase finalizando o romance em seu diário "Acho que consegui fazer o que pretendia: claro que alterei significativamente o esquema; mas sinto que insisti, de uma forma ou de outra, em certas coisas que queria dizer" e ainda acrescenta: "[…] imagino que a insistência possa ter sido de tal ordem que venha a ser um fracasso do ponto de vista do leitor. Bem, não importa: é uma tentativa corajosa eu acho, (e marca) algo por que lutei" (WOOLF, 2021b, p. 410). Com essa declaração é notório que Virginia fica satisfeita com o término da escrita de *As Ondas*, mesmo que ainda persista aquela rigidez quando se dá conta de como seria a recepção do leitor a seu livro.

O primeiro leitor do livro fora Leonard Woolf, seu marido, o leitor mais sincero, segundo ela, e também seu único coeditor, ou seja, era o único editor depois dela mesma. Por essa razão, pode-se dizer que Virginia tinha mais liberdade para pensar a sua escrita e de fato escrever seus romances. É preciso enfatizar que junto de seu marido, Virginia tinha uma editora, a Hogarth Press[31]. Para a surpresa de Virginia, depois de todo o nervosismo que ela destaca em seu diário, seu marido considerou o livro uma obra prima, o seu melhor livro. Mas com uma ressalva, o leitor com certeza teria dificuldades na leitura, nas primeiras 100 páginas, pois Leonard considerou-as de difícil compreensão. Tudo o que Virginia sentiu foi uma sensação de alívio e uma alegria imensa.

3.5 Identidades fluídas: a trama do eu profundo - a multiplicidade se torna unidade

Vamos de fato adentrar no universo literário de *As Ondas*. Sublinhemos o cenário dessa obra: seis personagens, cada um conduzindo um monólogo, lidando com a sua existência íntima e a de seus amigos durante um período que vai da manhã até a noite, pelo menos no pano de fundo que é o mar, se falamos de um tempo espacializado, cronológico. Outro período da

[31] O quarto de Jacob foi o primeiro romance de Virginia Woolf publicado pela sua editora.

história retrata desde a infância até a velhice dos personagens, mas o mar como cenário presente continua ali. É como se estivéssemos na experiência de assistir uma peça, em que o cenário de fundo é o visual litorâneo, as ondas do mar quebrando na costa, onde é possível sentir a areia molhada.

Os personagens são como atores que entram e saem do palco de acordo com cada estágio da vida deles que representam os atos da peça, com isto o visual de fundo também é modificado. Conforme a peça acontece, as vozes desses personagens, ou atores, formam um grande "coro", onde tudo a que temos acesso são as partes individuais desses personagens, percebendo ao mesmo tempo suas interseções.

Para ficar mais claro, os interlúdios são descritos a partir de uma voz narrativa, acompanha do nascer do sol ao anoitecer que se passa em uma praia e de toda a natureza que se tem em volta, dos pássaros, das plantas e a criação humana de outro lado, representada pelas casas, objetos, etc. Esses interlúdios são sempre grafados em itálico. Referem-se à infância, indo até a velhice dos personagens que são retratados nos solilóquios. Deste modo, o nascer do sol nos interlúdios é vinculado à infância dos personagens nos solilóquios, e assim se dá com os demais interlúdios, sempre referenciando os estágios da vida, interligando as idades dos personagens.

Logo, a infância, a adolescência, a vida adulta e, por fim, a velhice se mostram aos poucos e confirmando essa ideia que é a de vincular o que é natural, orgânico ao que é construído pelo relógio. Mas é interessante dizer que isso não é demarcado no texto, isto é, nos solilóquios não é visível esse tempo do calendário, ou seja, dia, mês e ano. A única coisa que sabemos é que os anos de fato passam pela própria descrição dos personagens em relação a si mesmo e aos outros, a partir disso sabemos em que momento da vida eles estão situados.

Interessante o que Virginia faz ao utilizar o recurso do uso de solilóquios, técnica própria que remonta ao teatro, assim como os interlúdios, discurso que é utilizado no intervalo de duas peças ou entre os atos de uma peça. Além disso, o romance é estruturado em nove episódios. Outro ponto importante na estrutura narrativa dessa obra é o uso do monólogo interior, outra técnica amplamente explorada por Virginia Woolf, que fundamenta a narrativa de maneira mais organizada, no sentido de destacar que alguém pensou através da intervenção de aspas. É como se os personagens estivessem mantendo um diálogo, mas apenas de forma íntima, não de forma convencional, mas de forma individual e indireta.

Essa "conversa interior", portanto, é representada pelo monólogo interior, técnica mais favorável para expressar o fluxo da consciência. Neste sentido, podemos dizer que Virginia utiliza as duas técnicas para criar a narrativa desse romance. A proposta do fluxo de consciência

é propriamente intensificar essa ideia de que somos jogados de um pensamento para outro sem a intervenção de um narrador que tudo sabe e que dirige a vida dos personagens. É como se estivéssemos passeando pela mente de cada personagem sem uma distinção de quem fala e com quem fala, tendo em vista que não há um diálogo direto entre os personagens. O que percebemos é então esse fluxo contínuo de pensamentos que se misturam uns aos outros e, por isso, seja tamanha a dificuldade em compreender inicialmente.

Finalmente, os personagens centrais que compõem essa história são seis. Bernard, Susan, Jinny, Louis, Rhoda, Neville e, ainda, um sétimo personagem chamado Percival. Ele é apenas caracterizado a partir da impressão que seus amigos têm dele. Destacamos alguns elementos que perpassam o romance nos monólogos de cada personagem, que são característicos nas obras de Virginia Woolf e que podemos perceber semelhanças com o pensamento filosófico bergsoniano. A primeira é a descrição do elemento da água relacionado com a fluidez do tempo vivido.

Um dos personagens, Bernard**,** tem uma personalidade aspirante a escritor e poeta, mais ligado às artes e à literatura, fundamenta a discussão em torno do elemento água, no decorrer de seu monólogo. Bernard será o personagem que tem mais falas/pensamentos dentro do romance. Em sua reflexão, diz ele:

> Essa gota caindo é o tempo se afilando num ponto. O tempo, que é uma pastagem ensolarada coberta por uma luz dançante, o tempo, que se estende como um campo ao meio-dia, fica pendente. O tempo se afila num ponto. Tal como uma gota cai de um copo cheio de algum sedimento, assim o tempo cai. Esses são os ciclos reais, esses são os eventos reais. Então, como se toda a luminosidade da atmosfera tivesse sido removida, enxergo o fundo nu. Vejo o que o hábito cobre (WOOLF, 2021a, p. 144-145).

Nessa passagem, percebemos a preocupação do personagem em meio a um dia habitual em sua vida. Ele tem um inesperado pensamento sobre o tempo. Aqui é um exemplo do que é um *momento de ser*. Ou seja, ao sair de um estado sem reflexão ou consciência da vida mesmo, como que em um golpe violento, Bernard tem um alargamento de sua existência e do mundo. Ao dizer o que o hábito cobre, nos faz pensar no que seria esse tempo do espaço em que estamos habituados a viver diariamente. E que somente em alguns momentos nos damos conta dessa gota que cai nesse fundo que é a vida.

Essa luminosidade vem em contraste com a obscuridade do *momento de não ser*. O jogo de contraste entre dois elementos, entre a luminosidade e a escuridão, é uma maneira de refletir sobre a verdade mesma, encontrar a verdadeira realidade na qual estamos inseridos. A

descrição de símbolos, como o sol já inicia o romance, na medida em que os personagens tentam descrever cada qual à sua maneira, a figura do sol. Esse movimento de percepção e apreensão do real é conduzido para uma claridade de suas ideias e da formação enquanto sujeitos que percebem o mundo à sua volta.

Mendilow pondera: "[…] todos os personagens de Virginia Woolf repartem esta intensa preocupação pelo momento vivo. Para eles não existe 'nenhum passado, nenhum futuro; meramente o momento em seu anel de luz'" (1972, p. 246). Em busca de expressar esse momento vivo ou vivido, o presente e o tempo de maneira cíclica, os elementos da natureza e a dinâmica do tempo interior vivenciadas pelos personagens, Graça Razera evidencia no romance que

> A evidência do tempo cíclico está no uso da estratégia narrativa da autora, que articula os elementos naturais, como a posição aparente do sol e a intensidade das ondas, como ícones da natureza imanente e também como recursos metafóricos que permitam narrar o fluxo da consciência. Nesse fluxo, misturam-se sensações, imagens, sentimentos e pensamentos de cada personagem. Cada qual, por sua vez, apresenta uma dinâmica específica de observação da natureza, do ambiente local, de si e dos outros (RAZERA, 2014, n.p).

O sol como esse anel de luz, uma faixa pálida amarelo, um globo, traz a composição dos monólogos, uma poética intrínseca à fala de cada uma das personagens. Dois personagens, Rhoda e Louis são os únicos personagens que não detalham sua apreensão pela forma imagética, mas através do som, ou seja, eles descrevem o que escutam. Isso se dá por que esses dois personagens, em específico, estão mais no plano do etéreo, distantes da materialidade das coisas.

O processo de descoberta do mundo na infância desses amigos é a primeira descrição das características enquanto consciência temporal que percebem o mundo exterior em seus blocos materiais. Portanto, como Bernard é um personagem que almeja ser escritor, ele tenta descrever e resumir a sua vida como também a vida de seus amigos, no final do romance, quando ele recupera suas memórias e a de seus amigos. Outra característica desse personagem, é que ao mesmo tempo tenta abarcar tanto as discussões sobre a vida cotidiana quanto também toma um posicionamento característico de artista. Neste sentido, discute os limites da linguagem e o da literatura.

Considerando essa vida cotidiana que tem como principal característica o espaço, destacamos uma passagem da personagem Susan. Diz ela "[…] tenho visto a vida em blocos, sólidos, enormes; suas ameias e suas torres, suas fábricas e seus gasômetros; uma residência

construída desde tempos imemoriais segundo um padrão hereditário. Essas coisas continuam sólidas, proeminentes, inquebrantáveis na minha mente" (WOOLF, 2021a, p.169). A personagem Susan tem um apego à família, e a própria casa, é muito ligada à terra, isto é, conectada à natureza. Na escola ela sente que é um lugar que não lhe permite ser livre, enquanto carrega a saudade do lugar onde nasceu. Podemos dizer que ela é uma personagem que vive enraizada em sua origem. Nesse excerto, a personagem revela essa posição diante da vida, parece que tudo que ela vê é uma certa solidez do espaço contra sua preferência pelos elementos naturais.

Rhoda é uma personagem mais misteriosa, solitária, mais ligada à transcendência, ela se sente diferente das outras personagens femininas, como também de suas amigas, Jinny e Susan. Aprecia a solidão noturna, por isso se esconde da luz solar. Por sua vez, sente-se desligada da realidade do mundo material. Assim, ela leva a vida mais voltada para seu mundo interior, enquanto que a realidade não condiz com suas apreensões. Vive de maneira que a faz tomar decisões violentas para consigo mesma.

Em um determinado momento, há um trecho do romance que descreve bem sua personalidade. Pensa ela "[...] não consigo fazer um momento fundir-se no outro. Para mim são todos *violentos,* são todos separados [...] Sou como a espuma que corre pela praia ou o luar que cai como uma flecha, aqui sobre uma lata de conserva [...] (WOOLF, 2021a, p.101, grifo nosso). Claramente vemos aqui um *momento de ser* acontecendo. Pela desconexão com a realidade, Rhoda tem com frequência esses momentos dos quais ela define como violentos. Como prefere a noite, notamos a discrepância entre o tempo interior representado pela noite e pela sua mente, e o tempo externo conduzido pela luz do sol e o marcar dos ponteiros do relógio.

Nesse sentido, percebemos que os personagens experienciam essa realidade interna com suas memórias e emoções, características desses momentos de ser. É o que afirma Maria das Graças Gomes no capítulo *The Waves - A busca da identidade na rede da memória e dos momentos de ser*. A autora discute o romance woolfiano. De acordo com ela,

> A vinculação com a vida de todos se desfaz em um nada cotidiano, uma verdade esmaecida nos contornos da existência e da arte de ficcionalizar. Os momentos de ser, seus choques marcantes e individualizados tornam-se ainda mais explícitos à medida que a narrativa avança e o *eu* se desmancha como as nuvens vãs que passam ligeiras e perdem a forma (SILVA, 2020, p. 69).

Ao designar os momentos como "violentos", logo lembramos da descrição de Virginia, ao relatar que esses momentos são como um choque, violentos, inesperados. Além disso,

entendemos também a dualidade do pensamento de Rhoda, ao dizer ao mesmo tempo que ela sente que esses momentos a atravessam de tal maneira como líquido que lhe deixa mais livre e ao mesmo tempo ela os absorve como uma lata em conserva.

Louis é um personagem estrangeiro e, por ser estrangeiro, há uma certa distância entre eles e seus amigos. Abre uma deficiência linguística, diz ele "O que eu penso de você - o que você pensa de mim? Quem é você? Quem sou eu? - fazem vibrar de novo sua incômoda ária sobre nós, e o pulso dispara e o olho brilha e toda a insanidade da existência pessoal sem a qual a vida sucumbiria e se extinguiria recomeça" (WOOLF, 2021a, p.182). Aqui, a noção de identidade é questionada por Louis. Ao mesmo tempo, a preocupação do que os outros pensam dele, do julgamento do outro, é explícita em suas falas (ou pensamentos).

A personagem Jinny, por exemplo, já é uma personagem ligada às aparências, ao próprio corpo, e dependente da aprovação dos outros. "As presas do tempo encerraram seu banquete. Triunfamos sobre os abismos do espaço, com ruge, com pó de arroz, com lencinhos delicados" (WOOLF, 2021a, p.179). Prefere a claridade, a luz do sol do que a noite, a escuridão, pois assim consegue fazer com que todos olhem para ela. Essa mesma apreensão é ligada à angústia de estar envelhecendo, questão que a preocupa muito, pois como ela é uma personagem que tem um apego ao corpo e à beleza, a passagem do tempo é percebida pelo definhar do corpo.

Vive o momento presente, está em movimento, seu corpo representa essa dança com a vida, de fato vivida em seu momento presente. A única maneira pela qual ela pode mascarar os vestígios da idade avançada é com elementos do espaço que auxiliam no disfarce e mantêm a beleza. Interessante pontuar aqui o tempo em *As Ondas*, por mais que o romance problematiza a questão do tempo, não encontramos nem um indício real do tempo presente na vida dos personagens. É o que alega Guiguet,

> O tempo também é abolido. Se parece ter deslizado furtivamente na hora de um encontro, entre as páginas de um calendário, comprimido em uma referência à idade de alguém, é como se por acaso, como algum incidente de fronteira que ocorre nos limites extremos entre o tempo e a duração, quando a mente afrouxa sua presa no momento e procura obter os seus rumos da linha remota, externa na qual os minutos são marcados uniformemente[32] (GUIGUET, 1965, p. 287, tradução nossa).

[32] No original: "Time, too, is abolished. If it seems to have slipped in furtively in the hour of a rendezvous, between the pages of a calendar, compressed in a reference to someone's age, it is as if by accident, like some frontier incident occurring at the extreme limits between time and duration, when the mind loosens its hold on the moment and seeks to get is bearings from the remote, external line on which the minutes are marked out uniformly".

Pensando na discussão da mente e do corpo no romance, um personagem declara essa discrepância que há entre o tempo da consciência e o tempo do espaço, Neville constata "[…] a rapidez da minha mente é grande demais para o meu corpo (WOOLF, 2021a, p. 100). Esse personagem é caracterizado através de uma reflexão mais universal, mais ligado a noções clássicas de arte, literatura e filosofia, gosta de ler e recitar poemas. Com muitos pensamentos que revelam a sua personalidade, o personagem captura o momento em um fluxo contínuo, diz ele "É como se o mundo inteiro estivesse fluindo e fazendo curvas - na terra as árvores, no céu as nuvens. Ergo os olhos, por entre as árvores, em direção ao céu. [...] Se aquele azul pudesse durar para sempre; se aquela fresta pudesse continuar para sempre; se este momento pudesse durar para sempre" (WOOLF, 2021a, p. 29).

Há ainda um sétimo personagem que não fala diretamente, este é Percival. Ele é apenas visto no plano da negação e da ausência, tudo que sabemos sobre ele é através dos amigos. Esse personagem atua como uma força que está no centro do campo central dos seis amigos. Eles orbitam em torno da figura de Percival, o que deixa uma sensação de vazio e ausência na vida dos outros personagens, uma ausência presentificada. Mas é válido dizer que esse silêncio também significa alguma coisa, pois da mesma maneira que há uma contraposição entre o som e o silêncio, em todo o romance, em relação aos interlúdios em que o movimento das ondas e o silêncio do jardim, igualmente as vozes desses amigos e o silêncio de Percival permitem essa contraposição.

Outro ponto importante da narrativa é a questão da realidade objetiva. Essa instância é sempre descrita pelos personagens de maneira obscura, desconhecida. Enquanto que a realidade interior, notamos o seu desenrolar a partir do detalhamento desses seis personagens em questão, a partir do desenvolvimento pessoal de cada um. No livro *Mimesis*: A representação da realidade na literatura ocidental, Erich Auerbach escreve um ensaio intitulado *A meia marrom*, em que acompanhamos o processo de representação do real no romance woolfiano, em um romance específico da escritora como também é problematizada a forma de apreensão do real.

Segundo Auerbach, as representações da consciência não estão presas à presença do acontecimento exterior, é o que chama a atenção o autor. Além de Virginia transitar muito entre o real e o não real, o processo de representação da consciência pluripessoal é claramente evidente em suas obras, uma vez que não somente uma, mas diversas consciências são apresentadas de tal forma a apreender o mundo exterior. Nas palavras de autor,

> O que é essencial é que um acontecimento exterior insignificante libera ideias e cadeias de ideias, que abandonam o seu presente para se movimentarem livremente nas profundidades temporais. É como se um texto aparentemente simples manifestasse o seu verdadeiro conteúdo só no seu comentário, ou como se um tema musical simples o fizesse apenas na sua interpretação. Com isto, fica também nítida a estreita relação entre o tratamento do tempo e a "representação da consciência pluripessoal" (AUERBACH, 2021, p.487).

Por fim, é interessante destacar que, no último episódio do romance, é Bernard quem finaliza os monólogos. O que levanta a hipótese da indistinção dos personagens seria todos uma única consciência? Seria Bernard essa única consciência capaz de falar por todas as outras consciências, isto é, a de seus amigos? Bernard é esse personagem que, em sua posição de poeta, tenta "desvendar" a realidade, assim, no fim do romance, o destaque de posição de fala é somente dele. No fim de sua vida, Bernard pensa não somente a vida recuperando suas memórias, mas também as de seus amigos. Sendo assim, anuncia ele, "[...] não sou uma só pessoa; sou muitas pessoas; não sei absolutamente quem sou - Jinny, Susan, Neville, Rhoda; ou Louis; nem como distinguir minha vida da deles" (WOOLF, 2021a, p. 216).

Com essa declaração, uma metáfora surge sobre a música, Bernard compara seus amigos com uma sinfonia que precisa ser orquestrada por ele, "Quão impossível é ordená-los corretamente; destacar um deles ou produzir o efeito do todo - de novo, tal como a música. Que sinfonia, com suas consonâncias e suas dissonâncias, com suas melodias no alto e seus complexos graves embaixo, se desdobrava então! Cada um executava a própria melodia, violino, flauta [...] (WOOLF, 2021a, p. 201). Essas contradições e as semelhanças entre esses personagens fazem parecer uma imagem de uma mesma personalidade e, consequentemente, de uma única consciência.

Se separamos em pares os seis personagens, perceberemos que as qualidades de cada um se complementam. É nesse sentido que o processo de reinventar e criar novas imagens para sua história e de seus amigos permite entendermos essas personalidades como fluidas, assim como a metáfora da água projetava o romance inteiro pelo perpassar das ondas nos interlúdios. Assim, o quebrar das ondas termina com a figura de Bernard contando sua história e reinventando-a.

Como Patrícia Marouvo escolhe o termo "poética hídrica[33]" em seu livro justamente por tratar de um romance que pensa a vida em sua fluidez, a nossa vida por si só já é uma poética, com esses movimentos transitórios que mais parecem uma dança, uma música, que

[33] Apesar de a autora não levantar uma discussão propriamente bergsoniana, e sim heideggeriana, ela explora questões que perpassam os diversos temas que encontramos na filosofia de Bergson, como o tempo interior, a linguagem, a imagem, etc.

tem como principal característica o tempo interior, vivido, essa realidade profunda. E água é justamente esse elemento que caracteriza uma constância e, ao mesmo tempo, a inconstância, o que se faz e se desfaz a cada instante. Logo, o movimento das ondas representa esse contínuo fluxo de consciência.

Por fim, com essa discussão foi possível mostrar que a filosofia de Bergson e a literatura de Virginia Woolf se entrelaçam, na medida em que os dois autores priorizam uma linguagem que comunica o aspecto temporal da realidade e sua perspectiva de uma consciência profunda e qualitativa. Em suma, pode-se dizer que a arte, a literatura serviu de modelo para expressar a realidade metafísica da duração.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este estudo teve como principal questão explicitar o tempo da consciência na filosofia de Henri Bergson a partir de seu livro *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência* e na literatura, no romance *As Ondas* de Virginia Woolf. No primeiro capítulo, discutimos a filosofia da consciência de Bergson. Destacamos a presença da arte na primeira obra do filósofo e a sua importância para expressar a realidade da duração. Evidenciamos que para expressar a duração, Bergson se aproxima de uma linguagem que comunica diretamente com a realidade interior, a partir disso, elegemos a literatura como a arte pela qual nos dedicamos a discutir neste trabalho, dissemos que através do fazer artístico do romancista, a linguagem do romance expressaria melhor a duração.

Ainda no primeiro capítulo, algumas questões pertinentes ao *Ensaio* foram discutidas. Como foi o caso da própria concepção da duração, o comentário de Bergson referente à psicologia da época, a natureza da consciência, o eu profundo assim como também o eu superficial, a importância dos sentimentos profundos e a possibilidade de expressar a interioridade a partir de uma dimensão artística.

No segundo capítulo, investigamos se Bergson teria influenciado a literatura modernista do início do século XX, questionamos se teria sido Virginia Woolf influenciada pelo filósofo da duração. A partir de uma série de comentários de escopo teórico, destacamos o quanto Bergson foi importante para os romancistas do século XX para pensar a realidade em que viviam, até mesmo para problematizar a questão do tempo que era tão debatida nesse momento histórico.

Entre esses escritores, denotamos a escritora Virginia Woolf, escritora inglesa que fez parte do modernismo, a qual escreveu seus romances utilizando o recurso narrativo da linguagem em fluxo de consciência. Afastando de uma narrativa do romance tradicional, a escritora descreve a consciência dos personagens visando seu aspecto temporal. Mostramos em algumas passagens, extraídas de dois de seus romances, de que maneira ela faz isso. Ficou evidente que Virginia priorizava uma linguagem fluida, mais voltada para o aspecto qualitativo da consciência e da experiência interior do tempo, tal como pensa Bergson.

No terceiro e último capítulo deste trabalho, retomamos a questão da linguagem, a saber, os limites da linguagem na filosofia bergsoniana. Abordamos também a preferência pelo uso de imagens e metáforas, como também as menções à literatura nas obras de Bergson. O limite da linguagem filosófica ou intelectual mostrou-nos que Bergson prioriza uma linguagem movente, longe de conceitos fixos e estáveis para dar uma melhor expressão da duração. É a

partir disso que o filósofo francês se aproxima de uma linguagem que evoca uma fluidez, o que culmina em sua estética da sugestão. Sua filosofia se aproxima mais da arte por justamente priorizar uma melhor descrição dessa realidade temporal, tendo em vista que a filosofia tem sua linguagem guiada pelos parâmetros da inteligência.

O conceito da emoção estética e criadora foi evidenciado. Sustentamos como um elemento importante na filosofia de Bergson, a saber, a metáfora da água, o que garantiu não somente uma discussão entre os dois autores, mas também apontou o aspecto fluído das imagens que compõem a expressão da arte na filosofia bergsoniana, ao sugerir uma imagética das palavras.

Em seguida, por fim, foi desenvolvido, de fato, o romance *As Ondas*, da escritora inglesa, sobre o qual fizemos um comentário acerca do enredo, de alguns elementos imprescindíveis do romance woolfiano, como as consciências fluídas, os momentos de ser, e a própria imagem da água no romance de Virginia. Tais elementos conversam diretamente com a realidade da duração bergsoniana, e apontam para uma consciência interior dos personagens. A partir dessa discussão, foi possível afirmar que a realidade do movimento interior, isto é, do tempo da consciência, da duração como estofo da realidade, afirma-se na medida em que há uma linguagem que visa uma imagética, da qual a vida em seu aspecto temporal se evidencia como um elemento importante na filosofia e na literatura de ambos os autores.

Com isso, conseguimos mostrar neste trabalho de que maneira a linguagem do romance, o fazer artístico do escritor, aqui em específico, no romance de Virginia Woolf, faz um uso mais completo quando o intuito era expressar melhor a duração, o movimento da realidade, da vida, o seu aspecto temporal. Foi possível mostrar a crítica que o filósofo francês faz à linguagem conceitual da filosofia e sua tentativa de expressar a realidade metafísica, imediata, característica da duração. Mostramos a relação entre Bergson e Virginia a partir da preocupação de ambos em descrever uma realidade temporal, da consciência, do eu profundo, que somente é bem executada, na medida em que o romancista, usando de uma linguagem imagética, encontra um ritmo, o ritmo do pensamento.

Na literatura woolfiana, a partir de sua narrativa em fluxo de consciência, Virginia consegue ser a romancista descrita por Bergson, a romancista ousada que tiraria o véu da realidade, descreveria a duração e suscitaria em nós o aspecto temporal essencial de nossas vidas. Portanto, podemos dizer que a literatura serve como paradigma para a filosofia, um modelo bem-sucedido que comunica diretamente com o nosso eu interior.

REFERÊNCIAS

AUBERT, Natalie. Proust et Bergson: la mémoire du corps. *Revue de Littérature comparée*, 2011/2 n. 338, p. 133-149. Disponível em: https://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2011-2-page-133.htm. Acesso em: 02 jul 2023.

AUERBACH, ERIC. *Mimesis*: a representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 2021.

BERGSON, Henri. *As duas fontes da moral e da religião*. Tradução Miguel Serras Pereira. Coimbra: Editora Almedina, 2005.

BERGSON, Henri. *A energia espiritual*. Tradução de Rosemary Costhek Abílio. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BERGSON, Henri. *A ideia de tempo*. Tradução de Débora Morato Pinto. São Paulo: Editora Unesp, 2022.

BERGSON, Henri. A percepção da mudança. In: O pensamento e o movente: ensaios e conferências. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 181-182.

BERGSON, Henri. *A evolução criadora.* Tradução de Adolfo Casais Monteiro. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

BERGSON, Henri. *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência.* Tradução de Maria Adriana Camargo Cappello. São Paulo: Edipro, 2020.

BERGSON, Henri. *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*. Tradução de João da Silva Gama. Lisboa: Edições 70, 1988.

BERGSON, Henri. *O pensamento e o movente:* ensaios e conferências. Tradução de Franklin Leopoldo e Silva. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

BERGSON, Henri. *O Pensamento e o Movente*. Tradução de Franklin Leopoldo e Silva. 1. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1974.

BERGSON, Henri. *O Riso:* Ensaio sobre o significado do cômico. Tradução e notas de Maria Adriana Camargo Cappello. São Paulo: Edipro, 2018.

BRITO, Farias. *A base física do espírito*. Brasília: Senado Federal, 2006.

CHERNIAVSKY, Axel. Exprimer l'esprit: temps et langage chez Bergson. Paris: L'Harmattan, 2009.

CWAJGENBERG, Igor. *A estética implícita de Henri Bergson*. Rio de Janeiro, 2022.

DELEUZE, Gilles. *Bergsonismo.* São Paulo: Editora 34, 2012.

DOUGLASS, Paul. *Bergson, Eliot, and American Literature*. Lexington: University of Kentucky Press, 1986.

DOUGLASS, Paul. *Bergson, Vitalism, and Modernist Literature.* In: Understanding Bergson, Understanding Modernism - Edited by Paul Ardoin, S. E. Gontarski, and Laci Mattison. Bloomsbury Academic, 2013.

GILLIES, Mary Ann. *Henri Bergson and the British* Modernism. McGill-Queen's University Press, 1996.

GOMES, Ana Beatriz Antunes. Bergson e a criação artística. Philosophy. Université Toulouse le Mirail - Toulouse II; Universidade federal do Rio de Janeiro, 2013.

GUIGUET, Jean. Virginia Woolf and her works. Tradução de Jean Stewart. Londres: The Hogarth Press, 1965.

HUMPHREY, Robert. *O fluxo da consciência.* Tradução de Gert Meyer. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1976.

KISUKIDI, Nadia Yala. Bergson ou l'humanité créatrice. CNRS Editions: Paris, 2013. Não paginado.

KUMAR, Shiv K. *Bergson and the Stream of consciousness novel.* New York University, 1963.

LAPOUJADE, David. Potências do Tempo. Tradução de Hortencia Santos Lencastre. São Paulo: N-1 Edições, 2017.

LEDOUX, Anne-Laure. La fécondité créatrice de l'émotion esthétique. Annales bergsoniennes, VIII. p. 191-203, 2017.

LEOPOLDO E SILVA, Franklin. Bergson: Intuição e discurso filosófico. São Paulo, Loyola, 1994.

LEOPOLDO E SILVA, Franklin. Bergson, Proust: tensões do tempo. In: NOVAES, A. (Org.). *Tempo e História.* São Paulo: Companhia das Letras, p. 141-153, 1992.

MACHADO, Roberto. Proust e as artes. São Paulo: Todavia, 2022.

MAROUVO, Patricia. Uma poética hídrica em The Waves, de Virginia Woolf. Curitiba: Appris, 2021.

MATZ, Jesse. *The Modern Novel*: A short introduction. Blackwell, 2004.

MEYERHOFF, Hans. *O tempo na literatura*. São Paulo, McGraw-Hill do Brasil, 1976.

MENDILOW, Adam Abraham. *O tempo e o romance.* Tradução de Flávio Wolf. Porto Alegre: Globo, 1972.

NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Edições Loyola, 2013.

PAIVA, Rita. Subjetividade e imagem: a literatura como horizonte da filosofia em Henri Bergson. São Paulo: Humanitas, 2005.

PARSONS, Deborah. *Theorists of the modernist novel*: James Joyce, Dorothy Richardson and Virginia Woolf. Routledge, 2007.

POUILLON, Jean. *O tempo no romance*. São Paulo: Cultrix, 1974.

PRADO JÚNIOR, Bento. Presença e Campo Transcendental: Consciência e Negatividade na filosofia de Bergson. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido.* Tradução de Fernando Py. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

RAZERA, Graça. *As ondas*: o tempo do romance de Virginia Woolf. Paraná: Epígrafe, 2014. Não paginado.

RIQUIER, Camille. *Archéologie de Bergson*: Temps et métaphysique. Collection Épiméthée, Presses Universitaires de France, 2009.

RODRIGUES, Paulo César. Introdução à filosofia de Bergson. São Paulo: Editora Unesp Digital, 2022.

RODRIGUES, Paulo César. Psicologia, metafísica e literatura: a descrição dos sentimentos profundos em Bergson. *Revista Transformação.* v. 36, n. 1, p. 81-100, 2013. Disponível em: https://revistas.marilia.unesp.br/index.php/transformacao/article/view/2917. Acesso em: 10 jul 2023.

ROSSETTI, Regina. Bergson e a Natureza Temporal da Vida Psíquica. *Revista Psicologia*: Reflexão e Crítica. v. 14, n. 3, 2001. Disponível em: https://www.scielo.br/j/prc/a/N6mFmBHNqGzJXzjRnSp3nDM/?lang=pt. Acesso em: 25 maio 2023.

SAHM, Estela. *Bergson e Proust*: sobre a representação da passagem do tempo. São Paulo: Iluminuras, 2011.

SILVA, Maria das Graças Gomes Villa da. *Momentos de ser em Virginia Woolf, Clarice Lispector e Alice Munro.* Curitiba: Appris, 2020.

WOOLF, Virginia. *A arte do romance*. Tradução de Denise Bottmann. Porto Alegre: L&PM POCKET, 2018.

WOOLF, Virginia. *As Ondas.* Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2021a.

WOOLF, Virginia. *Mrs. Dalloway.* Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017b.

WOOLF, Virginia. *Mrs. Dalloway.* Rio de Janeiro: Antofágica, 2020a.

WOOLF, Virginia. *Orlando*. Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017a.

WOOLF, Virginia. Os diários de Virginia Woolf: uma seleção 1897-1941. Tradução Angélica Freitas. Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2021b.

WOOLF, Virginia. Os diários de Virginia Woolf: *Diário I - 1915-1918.* Tradução de Ana Carolina Mesquita. São Paulo: Editora Nós, 2021c.

WOOLF, Virginia. *Um esboço do passado.* Tradução de Ana Carolina Mesquita. Editora Nós, 2020c.

WORMS, Frédéric. *Bergson ou os dois sentidos da vida*. Tradução de Aristóteles Angheben Predebon. São Paulo: Editora Unifesp, 2010.

WORMS, Frédéric. L'art et le temps chez Bergson: Un problème philosophique au cœur d'un moment historique. *Mil neuf cent:* Revue d'histoire intellectuelle. v. 1, n. 21, p. 153-166, 2003. Disponível em: https://www.cairn.info/revue-mil-neuf-cent-2003-1-page-153.htm. Acesso em: 16 jun 2023.